

## II.

# B e t r a c h t u n g

über die Tonarten, Moden und Octavengattungen der Alten, in so fern jene noch ist, unter dem Namen der Kirchentöne und nach gewissen Veränderungen gebräuchlich sind, und Nutzen schaffen können; nebst Anmerkungen über die Solmisation.

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000



## II.

**Betrachtung über die Tonarten, Moden und Octavengattungen der Alten, in so ferne jene noch ist, unter dem Namen der Kirchentöne, und nach gewissen Veränderungen gebräuchlich sind, und Nutzen schaffen können.**

## §. 171.

**D**a ich keine Historie der Musik schreibe, noch allhier die heut zu Tage überall gebräuchlichen zwölf harten und zwölf weichen Tonarten, die ich bereits beschrieben habe, gegen die Verfechter der alten griechischen Tonarten, Moden und Octavengattungen und der daraussprungenen so genannten Kirchentöne (Toni ecclesiastici) zu vertheidigen gesonnen bin: so wird man in dieser Betrachtung nichts weiter antreffen, als eine, verschiedene deutsche Kirchenlieder der Protestanten und der römischen Kirche, wie auch die in dieser letztern gebräuchlichen Missen, und überhaupt ihren Choral- und Figuralgesang interessirende, unpartheiische Nachricht von diesen alten Moden, und folglich auch eine, so viel möglich, gründliche, Beschreibung der Kirchentöne, wie sie noch hin und wieder gebräuchlich sind; die man folglich kennen muß, wenn man, zumal in der römischen Kirche, in der Choral- und Figuralmusik kein Fremdling seyn will. Und da sich diese letztern, nämlich, die Kirchentöne, insbesondere auf die alten griechischen Moden oder deren Abkömmlinge gründen sollen, ob sie schon in gewissen Dingen, die ich aber nicht sehr untersuchen werde, von ihnen abzuweichen scheinen, oder wirklich abweichen: so wird man in dieser Betrachtung diejenigen Anmerkungen, welche hieher gehören und die Sache aufklären können, sammeln, und nach Anleitung verschiedener Skribenten vortragen, und, so viel es nöthig seyn wird, erläutern. Wer aber die Materie von den alten griechischen Moden und Octavengattungen aus dem Grunde aufgekläret wissen will, der darf nur des Herrn Mar-



purgs kritische Einleitung in die Geschichte der alten Musik aufschlagen, worinn er sie, so verworren und dunkel sie auch sonst seyn mag, auf sehr ordentliche, deutliche und richtige Art abgehandelt finden wird. Was nun ferner unsere vor uns habende Moden und Kirchentöne oder *Tonos ecclesiasticos* betrifft, so ist es sonderbar, daß diese ebenfalls noch sehr verworrene Materie, wie selbst ein *Gur* sie nennet, von verschiedenen, aber sehr verschieden, vorgetragen und beschrieben wird, indem ein jeder sie nach seiner Art und nach seiner Absicht und Einsicht beschreibt und erkläret. Ich will daher in meiner Erläuterung derselben mich bemühen, solchen Skribenten, die, meines Bedünkens, sie am Besten abgehandelt haben, zu folgen, und sie zugleich nach meiner Einsicht aufzuklären suchen. Diese, wie ich glaube, in dieser Sache besonders vorzüglichen musikalischen Skribenten sind nun *Gur*, in seinem *Gradus ad Parnassum*; ein Buch, das keinem Musikverständigen unbekannt seyn darf; *Walther* in seinem musikalischen Wörterbuche; *Herr Prior Spieß* in seinem musikalischen Traktate; insonderheit auch *Murschhäuser* in seiner so genannten *Academia* oder hohen Schule der musikalischen Composition, wie auch und zwar vorzüglich der *Pater Merfenne* und *Levo* in seinem *Il Musico Testore*, und nächst ihm *Prinz* und *Kircher*, nebst noch einigen ältern, als *Zarlin*, *Artusi*, *Aron* und andere. Bey diesen ist benannten Tonlehrern wird man das meiste, wichtigste und nothwendigste finden, was ihnen, ihrer Absicht nach, davon zu sagen, hat befallen können. Und wenn man die verschiedenen Meynungen aller seit mehr als zweyhundert Jahren bekannt gewordenen musikalischen Skribenten zusammentragen wollte: so würde daraus ein so weitläuftiges als entbehrliches Werk entstehen, welches die Lehrbegierigen nur in Schwierigkeiten verwickeln würde, an statt daß es ihnen nützlich seyn sollte. Auf dieses letzte werde ich hingegen zu sehen mich befleißigen; zumal da diese Materie einer genauen Betrachtung wohl würdig ist, und in der That verdienet, von Anfängern in der Composition studieret zu werden.



§. 172.

Man hat in dieser Materie zuvörderst und vorzüglich zweyerley zu erklären, nämlich, was man unter dem Choralgesange und unter dem Figuralgesange versteht. Der Choralgesang wird von den Italienern insgemein Canto fermo genennet, aber meines Erachtens nicht allzurichtig, weil daraus eine Zweydeutigkeit entsteht; denn dieser Ausdruck kommt in der feyerlichsten Kirchenmusik in einer andern bestimmtern Bedeutung vor, wie wir bey der Abhandlung des Contrapuncts sehen werden. Die Franzosen nennen ihn plain chant, d. i. Cantus planus, welches die Sache nicht viel besser ausdrückt. Er wird sonst von Alters her Cantus Gregorianus genennet, und zwar aus der Ursache, weil ihn der Pabst Gregorius der große, dieser berühmte Beförderer der Kirchenmusik seiner Zeiten, vornehmlich in Aufnahme gebracht, und in der römischen Kirche eingeführet haben soll; welches ich an seinen Ort gestellet lassen will. Nicht versteht man darunter insgemein oder doch meistens einen einstimmigen Gesang, der vom Priester und auch wohl abwechselnd von einer ganzen Gemeinde ohne Taktabtheilung, gemeiniglich in lauter langsamen oder großen Noten von einerley Geltung, ohne weitere Verzierung, als daß hie und da einige Sylben langsam gedehnet werden, ohne Instrumente, und ohne alle andere Kunst, als aufs höchste, wenn zuweilen der Chor oder die Gemeinde eintritt, in Begleitung der Orgel, gesungen wird. Kurz, er ist ein sehr simpler Gesang ohne Kunst und Harmonie. Die Melodien unserer Kirchenlieder gehören zwar ursprünglich mit unter den Choralgesang, denn sie sind daraus entstanden, und haben auch dadurch den Namen der Choräle erhalten, den sie noch führen; wiewohl nach der Zeit sind sie sehr davon abgegangen, zumal als man sie vierstimmig setzte, wie wir sie noch jetzt gebrauchen. — Doch davon müssen wir besonders reden. Zum alten Choralgesange gehören auch noch die Antiphonien nebst den darauf folgenden Psalmen, die Responsoria, das Intoniren und überhaupt alles Absingen vor dem Altare und im Chore; der Priester mag nun bald allein singen,



und ihm der Chor oder nur die Orgel allein antworten; oder der Priester mag auch vor der Gemeinde nur bloß intoniren oder den Anfang des Psalmen oder des Chorals anstimmen; ferner auch alles einstimmige Absingen der Psalmen, Präfationen, Evangelien oder Episteln, u. d. gl. so wie solches auch in Missen gebräuchlich ist, wenn sie nicht besonders mit voller Musik oder figuraliter ausgeführt werden. Wenn der Chor antwortet, so kann er auch vierstimmig oder vollstimmig seyn, nur ohne Verzierungen außer einigen kurzen Syllbendehnungen, aber ohne Syncopationen und ohne Dissonanzen. In den Intonationen, Antiphonien und Responsionen, wenn einer allein singet, kommen auch kleine aber langsame altväterische Dehnungen der Syllben vor, wie man in einigen Anleitungen zum Choralgesange, z. E. in Münsters Scala Iacob ascendendo et descendendo und gelegentlich in den Missalbüchern u. d. gl. wie auch in des Lorenzo Penna Direttorio del canto fermo, das in Modena im Jahr 1689. herausgekommen, sehen kann; so wie man auch solches in unserer Kirche beim Absingen vor dem Altare, wie auch beim Intoniren des Gloria in excelsis Deo, des Veni sancte Spiritus u. s. w. wird bemerken können. Daß inzwischen einige dieser verschiedenen Arten des Choralgesanges anist vielfältig in den Figuralgesang übergehen, oder damit verbunden und vermischet werden, dieses lehret die tägliche Erfahrung, und wir sehen solches auch an unsern Chorälen; theils wenn der Organist auf übertriebene Art und zur Unzeit seine Kunst will sehen lassen; theils auch, wenn in einer feyerlichen Kirchenmusik ein besonders ausgearbeiteter Choral vorkommt. Im erstern Falle ist es ein Fehler des Organisten, im andern Falle aber eine Schönheit, die den Ausdruck der Worte und das Festliche oder die Pracht des Gottesdienstes erhebet. Da nun auch unsere Choräle dazu gehören, weil sie daraus entstanden sind: so muß ich noch anmerken, daß, ob sie schon von der Gemeinde selten anders, als einstimmig, oder Octavenweise, gesungen werden, der Organist gleichwohl verbunden ist, sie mit einer vollstimmigen Harmonie, die am Besten rein vierstimmig oder fünfstimmig seyn muß, zu beglei-



ten, um dadurch die Gemeine im Tone zu erhalten, damit sie nicht im Singen unterziehen möge; welches sehr leicht geschehen kann, und auch oft wirklich geschieht, wenn der Organist nichts als laufen, künfteln oder tändeln will, selten aber vollstimmige Accorde, die er doch niemals verlassen sollte, hören läßt. — Ein dergleichen Figuriren und künstliches Spielwerk gehöret nicht in die harmonische Begleitung des Chorals, und widerspricht dem Charakter derselben ganz und gar; der Organist beweiset auch dadurch, daß er unter diejenigen Anfänger oder überfluge Musikanten gehöret, die zu früh aus der Schule gelaufen sind. — Was nun die Ausführung der Chorale und den Charakter derselben betrifft, davon kann man im Sulzerischen Wörterbuche, den ziemlich gut ausgearbeiteten Artikel Choral im ersten Theile, S. 204. nachlesen, obschon der Herr Verfasser desselben von der eigentlichen Bedeutung des Wortes Choralgesang nicht recht unterrichtet zu seyn scheint, weil er ihn zuweilen mit dem Choral selbst verwechselt. Beide haben zwar einerley Ursprung, und mögen auch vorzeiten einerley gewesen seyn, allein anzusehen unterscheiden sie sich in der Ausführung, in der Anwendung, in der Harmonie, in der Melodie u. s. w. gar sehr von einander. — Zu dem eigentlichen Choralgesange überhaupt, wie auch meistens zum Chorale selbst, vorzüglich aber zum ersten, als beim Vorsingen, Absingen und Responsorien u. s. w. gehöret nun allerdings eine genaue Kenntniß der so genannten Kirchentöne in ihrem ganzen Umfange. Und diesfalls werde ich sie hernach nebst den Moden, oder Tonarten, und Octavengattungen, woraus diese Kirchentöne oder Toni ecclesiastici entstanden sind, umständlich beschreiben.

§. 173.

Was nun den Figuralgesang betrifft: so muß ich von ihm noch anmerken, daß er nichts anders ist, als die ordentliche theils ohne, theils mit Instrumenten ausgeführte Vokalmusik in der Kirche, und also unsere gewöhnliche Kirchenmusik, die aber in der römischen Kirche noch sehr oft die Kirchentöne zum Grunde leget, und mit der sich folglich auch zuweilen der Choralgesang vermischt. So vielerley



die Kirchenmusik ist, so mancherley ist auch die Figuralmusik, und folglich kann sie auch nur aus einer Singestimme mit einer schwachen Instrumentalbegleitung bestehen; wie denn in Italien die Kirchen-cantaten von einer Singestimme mit einer schwachen Instrumentalbegleitung mißbrauchsweise so gar Mottetten genennet werden; die daher auch nichts anders als eine Art der Figuralmusik sind. Der Figuralgesang, eigentlicher also die Figuralmusik, ist also in der Kirche das, was außerhalb derselben eine andere mit Instrumenten begleitete Vokalmusik ist; doch vorausgesetzt, mit Veränderung des Styls oder der Schreibart, und alles dessen, was die Kirchen-Kammer- und Theatermusik von einander unterscheidet. Da nun aber die Figuralmusik in der Kirche zu Hause ist, und also zum feyerlichen Gottesdienste eben sowohl, wie der Choralgesang gehöret: so ist daraus zu schließen, daß auch unsere Toni ecclesiastici, unsere Kirchentöne oder Moden, wovon wir anist reden sollen, darinn vorkommen können, und zuweilen auch wohl müssen. Die Kenntniß derselben ist also auch in der Figuralmusik unentbehrlich, oder wenigstens müssen diejenigen Componisten, die für die römische Kirche arbeiten, darinn wohl bewandert seyn.

## §. 174.

Zu dem Choralgesange sollen eigentlich acht Töne, Moden oder Tonarten gehören, von denen viere die avthentischen, Modi s. Toni avthentici oder Haupttöne, die übrigen viere aber die plagalischen, Modi s. Toni plagales, oder Nebentöne, genennet werden. Zur Figuralmusik nach alter Art gehören sechs Modi s. Toni avthentici, oder Haupttöne und eben so viele Modi s. Toni plagales, oder Nebentöne. Es sind also überhaupt zwölf Toni s. Modi ecclesiastici oder Kirchentöne, obschon einige nur sechs dergleichen Moden annehmen. Sie gründen sich insgesamt auf die Moden der Alten insbesondere der Griechen, ob sie ihnen schon nicht völlig ähnlich sehen.

## §. 175.

Bevor ich aber zu einer nähern Erläuterung dieser Moden oder Tonarten schreite, muß ich vor allen Dingen eine wichtige Anmer-



kung vorausschicken. Alle diese Moden oder Toni ecclesiastici, oder vielmehr ihre Tonleitern, sind insgesamt in der diatonischen Tonleiter oder Octavengattung c, d, e, f, g, a, b, c oder a, b, c, d, e, f, g, a enthalten, und also bloß diatonisch. Man mag also in einem Tone anfangen, in welchem man will: so wird doch kein anderer Ton oder kein Semitonium in die Tonleiter eingerückt, außer denen schon in dem Ambitus derselben befindlichen ganzen und halben Tönen. Diese angeführten diatonischen Tonleitern, es sey nun die erste oder die andere, bleiben als eine Regel unverändert in allen diesen Moden oder Tonarten. Sie werden aber durch zweyerley Eigenschaften oder Merkmale bestimmt und von einander unterschieden. Zuerst durch die zwiefache Theilung der Octave. Diese Theilung der Octave ist nämlich harmonisch und arithmetisch. Die harmonische Theilung ist, wenn der, zwischen dem tiefsten Tone und dessen höhern Octave stehende, mittlere Ton von dem ersten um eine Quinte und von dem letzten um eine Quarte entfernt ist, oder kürzer: wenn die Octave durch die Quinte des tiefsten Tones getheilet wird. Die arithmetische Theilung aber bestehet darinn, wenn der mittlere Ton gegen den tiefsten eine Quarte, gegen den höchsten aber eine Quinte ausmacht, oder, wenn die Octave durch die Quarte des tiefsten Tones getheilet wird. Z. B.



Durch die harmonische Theilung werden nun die authentischen Moden oder die Haupttöne und durch die arithmetische Theilung die plagalischen Moden oder die Nebentöne bestimmt und erkannt. Es ist aber zu merken, daß ein jeder authentischer oder Hauptton seinen plagalischen oder Nebenton hat, welcher gleichsam von ihm abhängig, und sein Widerschlag (Repercussio) oder seine



Replik ist. Der letzte nämlich der plagalische ist von dem ersten unterschieden, fast auf diese Art, wie in der Fuge der Gefährte (comes) von seinem Führer (Dux) unterschieden ist, und er ist also eben so abhängig von ihm, wie jener von diesem. Wir werden solches bald deutlicher sehen. Von dieser Theilung hängen in beyderley Tonarten die Cadenzen ab.

§. 176.

Zweitens ist bey diesen Moden zu merken, die Lage, in welcher die beyden natürlichen großen halben Töne sich in der zum Grunde gelegten diatonischen Tonleiter befinden. Weil aber die plagalischen Moden oder Tonarten mit den authentischen in ihrer Leiter, doch nach veränderten Umständen, übereinkommen: so hat man dießfalls vorzüglich nur sechs besondere Octavengattungen oder Species Octavarum zu merken, die wir hernach bey einem jeden Tone anzeigen werden. Die Haupttöne der diatonischen Octavengattungen der acht Töne oder Moden des Choralgesanges und der noch übrigen vier Moden und also aller zwölf Moden oder Kirchentöne sind aber folgende:

D, E, F, G, A, C.

Daß das H hier nicht mit in die Rechnung kommt, daß entstehet daher, weil es in der diatonischen Leiter keine reine Quinte hat; ob es schon auch eine besondere Octavengattung bestimmt, welche die siebente ist, aber weiter in keine Betrachtung kommt; denn man weiß, daß sich kein Fis in der unvermischten diatonischen harten, so wenig als in der weichen absteigenden Leiter befindet, welche beyde Leitern doch, wie ich schon einmal angemerkt habe, die Regel der Tonleitern aller dieser zwölf Moden und ihrer Octavengattungen sind. Die ersten vier Haupttöne bestimmen zugleich die vier Haupttöne des Choralgesanges, woraus denn, wenn ihre Nebentöne dazu kommen, die zum Choralgesange gehörigen acht Töne oder Moden entstehen. Die übrigen beyden Haupttöne nebst ihren Nebentönen hat man vom Choralgesange ausgeschlossen. Doch findet man Beyspiele genug, in denen man alle zwölf Töne im Choralgesange gebrauchet hat, und zwar



vornehmlich schon im sechzehnten Jahrhunderte. Und diese aufgerechneten sechs Haupttöne werden nach ihrer Ordnung, wie sie abwechselnd mit ihren sechs Nebentönen auf einander folgen, gar oft nur der Zahl nach und mit keinem andern Namen, von einander unterschieden. Man sagt also: der erste, der zweyte, der dritte, der vierte, der fünfte, der sechste, der siebente, der achte, der neunte, der zehnte, der eilfte, der zwölfte Ton. Die Moden, welche auf die ungerade Zahl fallen, sind die arthentischen, oder Haupttöne; hingegen die, welche auf die gerade Zahl fallen, die plagalischen oder Nebentöne. Sonst ist noch zu merken, daß ehemals Glareanus in seinem im Jahr 1547. geschriebenen Dodechord zu den acht Kirchentönen oder Moden, noch die vier übrigen hinzugethan hat; wodurch er also das Modensystem seiner Zeiten mit dem Systeme der alten Griechen zu vereinigen gedacht hat. Er hat auch die alten griechischen Namen wieder zum Vorschein gebracht, und aufs neue herzustellen gesucht, die also schon damals nicht mehr gebräuchlich gewesen seyn müssen. Man wirft ihm aber vor, er habe diese Namen nicht recht gebraucht, wie Herr Marpurg in seiner krit. Geschichte der Musik S. 136. anmerket, und wir hernach sehen werden. Diese Namen, so wie sie Glarean einzuführen gesucht hat, sind noch jetzt gebräuchlich, und haben, ungeachtet einige berühmte Männer, denen die Kenntniß der wahren alten Namen nicht gemangelt hat, den glareanischen Benennungen ihren Beifall versaget haben, sich noch immer behauptet; daher wir sie auch, als die jetzt gebräuchlichsten, obschon nicht eben die richtigsten, allhier in ihrer Ordnung nach einander anführen wollen. Nur dieses muß ich noch anmerken, daß Mizler in seiner Uebersetzung des bekannten Gradus ad Parnassum eines berühmten Fux diesen vortrefflichen Mann mit Unrecht darum tadelt, weil er den Hauptton C den Dorischen und D den phrygischen genennet hat; da es doch klar genug ist, daß der ältere Bacchius oder Bacchius senior, dem selbst ein Ptolomäus gefolget ist, die Octavengattung c, d, e, f, g, a, b, c die Dorische, die Octavengattung b, c, d, e, f, g, a, b, c aber die phrygische nennet. Doch



auf diesen guten Herrn Mizler kommt die Sache am wenigsten an, und man könnte ihm diesen Fehler der Unwissenheit gar wohl verzeihen, wenn er sich nur nicht für ein allgemeines Orakel in der Musik und für einen Componisten hätte aufwerfen, oder in die Composition pfuschern wollen, deren er doch keinesweges mächtig war. Hernach werde ich des berühmten Fux noch einmal gedenken, wenn ich erst diese Kirchentöne oder Moden werde beschrieben haben.

§. 177.

Der erste Ton oder Tonus primus wird der Dorische Modus genennet. Er ist der erste authentische oder Hauptton so wohl im Choral- als Figuralgesange. Seine Octave ist diese:

d, e, f, g, a, b, c, d;

und diese seine Leiter siehet in Noten also aus:



Seine beyden großen halben Töne stehen, wie Num. 1. zeigt, im zweeten und sechsten Grade; sein harmonischer Dreyklang wird in Num. 2. und sein Wiederschlag in Num. 3. vorgestellt.

Ich muß gleich im Anfange dieser Beschreibung überhaupt anmerken, daß Mersenne und andere auch Brätorius bey einigen Moden die Terz mit zum Wiederschlage rechnen. Der erstere thut dieses bey allen authentischen, und bey allen plagalischen, weil er, wie wir hernach sehen werden, den ganzen harmonischen Dreyklang als den Wiederschlag angiebet; bey Brätorius kommt bey den Nebentönen zuweilen auch noch die Sexte dazu, weil sie die unterliegende Terz des Haupttones ist.

§. 178.

Der zweete Ton, Tonus secundus, wird der hypodorische Modus genennet. Er ist der plagalische oder Nebenton des vori-



gen, und im Choral- und Figuralgefange ebenfalls der zweite Ton. Seine Octave ist diese:

a, b, c, d, e, f, g, a,

welche in Noten also aussiehet:

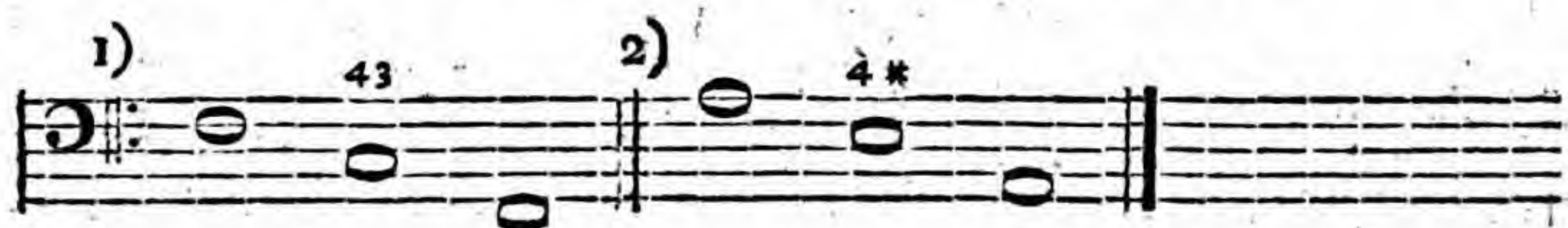


Aus der Vorstellung seiner Leiter unter Num. 1. siehet man die Lage seiner großen halben Töne; wie auch daß er eine Quarte tiefer steht, wie sein avthentischer Modus. Sein Drenklang unter Num. 2. ist der Drenklang seines Haupttones, und sein Wiederschlag wird unter Num. 3. angezeigt. Nach dem Jarlin soll der Unterschied zwischen diesen beyden Tönen eigentlich darinn bestehen, daß sich die Modulation des plagalischen, obiger Tonleiter gemäß, eine Quarte tiefer neigen soll. Doch, wie Fux anmerket, ist dieser Unterschied von keiner besondern Erheblichkeit, und wird auch nicht von allen und jeden für geltend angenommen; wie denn Fux diesfalls so gar einen Brānestini und Berardi anführet; zweene Männer von besondern Gewichte, überhaupt in der Harmonie und besonders in dieser Materie. — Man merke sich diesen Umstand; denn dieser angegebene Unterschied und das Urtheil darüber beziehen sich auf alle Haupttöne und auf alle ihre Nebentöne. Ich werde also davon bey den andern zehn Tonarten nichts weiter gedenken.

Wenn man aus einem dieser beyden Moden setzet, so muß man, wie die Tonleitern ausweisen, sich vor dem, der Tonleiter des eigentlichen D moll gewöhnlichen,  $\flat$  genau hüten, so lange man im Haupttone oder dessen Nebentone moduliret, man würde sonst in eine Transposition der eigentlichen Tonart A moll, oder in die äolische Tonart fallen, von der aber so wohl die dorische als hypodorische Tonart durch den Wiederschlag und durch die Cadenzen, die wir sogleich anführen werden, unterschieden ist. Diese Cadenzen, oder viel-



mehr die Ausweichungen und die Schlußclausulen dieses ersten und zweeten Tones sind nun folgende: Außer der Hauptcadenz ins weiche D, wie sie durch den Wiederschlag angezeigt wird, sind die regulären oder ordentlichen Ausweichungen beyder Töne folgende:



und also 1) die Terz und 2) die Quinte, welche Clausula secundaria ist. Die Neben- oder außerordentlichen Ausweichungen derselben aber sind folgende:



und folglich 1) die Septime der Tonart, 2) die Quarte mit der großen Terz, und nach dem Vorgeben einiger Tonlehrer, auch 3) die kleine Sexte der Tonart, und dann 4) die damit verwandte Quarte G moll; allein diese beyden letztern sind unsern beyden Tönen sehr uneigentlich, weil sie die natürliche Tonleiter durch das ihr fremde  $\flat$  überschreiten; folglich sind sie mehr für fremde Clausulen, oder als Clausulae peregrinae anzusehen, und besser zu meiden, als zu gebrauchen. Noch findet sich die unter Num. 5) angezeigte unvollkommene Clausul oder Clausula imperfecta oder dissecta, welche vorzüglich dem zweeten Tone angemessen ist, und mit der auch wohl ein darinn gesetztes Stück geschlossen werden kann. Ueberhaupt gehören dergleichen unvollkommene Clausulen insgemein den plagalischen Tonarten eigenthümlich zu.

Die Kirchenlieder, deren Melodien diese beyden Kirchentöne zum Grunde haben, hat der fleißige Walthers in seinem musikalischen Wörterbuche zum Theil gesammelt und angeführt; man



kann sie daselbst nachschlagen. — Es wäre zu wünschen, es mögten die Herren Organisten der protestantischen Kirche sich mit diesen Tonarten, oder überhaupt mit den Kirchentönen insgesamt bekannter machen, damit sie in ihren Vorspielen nicht gegen die Natur derselben verstoßen mögten; wie solches ein allgemeiner Fehler fast der meisten ist. Ich habe wohl selbst einen oder den andern Organisten, die sich nichts geringes zu seyn dünkten, auf die alte Melodie: Erbarm dich mein o Herre Gott! aus dem E moll präludiren hören. — Und solche Herren denken, sie hätten an unsern gewöhnlichen harten und weichen Tonarten genug, und berufen sich dabei auf den guten Mattheson, ohne ihn zu verstehen. Es ist diese Kenntniß der alten Moden ihnen auch überdieß sehr nöthig, wegen der Responsorien u. d. g. wenn der Organist dem Chöre oder mit dem Chöre dem Priester antworten soll. Und in Wahrheit, ein Organist, der nicht auch hierinn hinlänglich erfahren ist, kann keine alte Choralmelodie richtig behandeln. Und verdienet ein solcher Mann wohl ein Organist zu seyn?

§. 179.

Der dritte Ton, Tonus tertius, heisset der phrygische Modus. Er ist der zweete authentische oder Hauptton des Choral- und Figuralgesanges. Er enthält die Octave:

e, f, g, a, b, c, d, e.

und seine Tonleiter stellen folgende Noten vor:



Seine beyden großen halben Töne stehen, wie man sieht, im ersten und im fünften Grade. Seinen Widerschlag zeigt Num. 2.



an; weil aber das  $\flat$  keine reine Quinte haben kann, so giebt man ihm nach Num. 3. einen außerordentlichen Wiederschlag in die Sexte, besser aber nach Num. 4. in die Quarte. Es ist aber dabei zu merken, daß das  $\flat$  im eigentlichen Wiederschlage keine gewöhnliche Ausweichung formiret, sondern nur als eine den Wiederschlag bezeichnende Note, welche dem Führer, wenn er im Haupttone  $\text{C}$  anfängt, antworten muß, anzusehen ist. Uebrigens aber neiget sich die Modulation in der Mitten mehr nach dem  $\text{A}$  moll, als nach dem  $\text{H}$ . Der Drenklang nach Num. 5. hat die große Terz, obschon das  $\text{Bis}$  in der Modulation selbst zu vermeiden ist.

§. 180.

Der vierte Ton, Tonus quartus, ist der hypophrygische Modus. Er ist des vorigen plagalischer und folglich der zweete plagalische Ton des Choral- und Figuralgesanges. Seine Octave ist diese:

$\flat, c, d, e, f, g, a, b.$

und diese Tonleiter wird in folgenden Noten vorgestellt:



Seine beyden großen halben Töne stehen also im ersten und im vierten Grade. Sein ordentlicher Wiederschlag ist Num. 2. seine un-eigentlichen aber bessere Wiederschläge zeigen Num. 3. 4. und 5. an. Den harmonischen Drenklang hat er mit seinem Haupttone gemein, und er kommt sonst überhaupt mit diesem fast in allen Stücken überein, nur daß er sich nach der Tiefe neigen soll. Was wegen der Note  $\text{Bis}$  bey dem vorigen Haupttone angemerkt worden, ist auch bey diesem in Acht zu nehmen. Wegen der Cadenzen ist zu merken,



daß beyde Moden keine Hauptcadenz oder Clausulam primariam perfectam s. principalem in den Hauptton vertragen, auch nicht einmal in die Quinte  $\sharp$  und also auch keine Clausulam secundariam perfectam. Die erste kann nicht statt finden, weil die Quinte  $\sharp$  weder eine reine Quinte noch eine große Terz, vermöge der diatonischen Tonleiter, haben kann; die andere, weil eben diese Quinte selbst keine reine Quinte, und folglich auch noch weniger ihre Dominante einen Accord haben kann. Ihre Hauptcadenzen können also keine andere als unvollkommene oder Clausulae imperfectae s. dissectae seyn, wie Num. 1. und 2. zeigen.



Ihre gewöhnlichen und ordentlichen Ausweichungen und deren Cadenzen zeigen Num. 3. und 4. an, und sind also die Quarte und die kleine Terz. Num. 5. hält man für eine außerordentliche Ausweichung; sie könnte aber wohl besser in die erste Klasse gehören; zumal da einige gute Kenner dieser Moden die Sexte als einen Wiederschlag oder als die dem Haupttone zukommende Repercussion angeben. Num. 6 stellt eine außerordentliche Ausweichung in die Septime vor, die aber zu gebrauchen ist. Einige führen auch noch die Tonart  $\text{F}$  ohne  $\text{H}$  als eine außerordentliche Ausweichung an, die aber vielmehr eine fremde oder Clausula peregrina heißen, und besser zu vermeiden seyn möchte.

Waltther führet in seinem Wörterbuche die in unserer Kirche gebräuchlichen Gesänge an, deren Melodien diese beyden Moden zum Grunde legen, und die man bey ihm nachschlagen und sich bekannt machen kann. Ich merke hierbey an, daß die bekannte Melodie des Liedes: Erbarm dich mein, o Herre Gott! insgemein zur



vierten Tonart, nämlich zur hypophrygischen, gerechnet wird, weil sie sich einmal eine Terz tiefer unter den Hauptton E neiget. Aber das ist keine hinlängliche Ursache; wenn die Melodie sich eine Quarte unter den Hauptton neigete, so wollte ich sie gelten lassen; aber so kann man diesen Gesang ohne Bedenken unter die phrygische Tonart setzen. Hiernächst findet sich noch eine alte Melodie des Kirchengesanges: Aus tiefer Noth schrey ich zu dir 2c. die von D. Ruthern selbst ist, und das völlige Gepräge der phrygischen Tonart führet. Man hatte zuvor eine andere Melodie, die auch noch ist hin und wieder gebräuchlich ist; aber D. Luther verwarf sie, und machte selbst folgende Originalmelodie:



Sie scheint zwar in der hypophrygischen Tonart anzufangen, wenn man sie aber recht beleuchtet, so ist sie wirklich rein und gut phrygisch. Ihre Schönheit ist angreifend, und den Worten so gemäß, daß sie auch nicht besser ausgedacht werden kann. In einem im Jahr 1578. in Strassburg gedruckten Gesangbuche findet sich über dieser Melodie angemerkt: der vorhergehende Psalm, anders gestellt durch D. Martin Luther; wodurch das, was ich zuvor gesagt habe, bestätigt wird.

Ich darf hierbey nicht vergessen, noch dieses anzumerken, daß der bekannte Hymnus: A solis ortus cardine, der in Deutschland durch den Gesang: Christum wir sollen loben schon 2c. bekannt ist, eine ganz uralte Melodie aufweist, welche sich so, wie die Poesie, vermuthlich aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts her-



schreibet. Der Schluß dieser Melodie widerspricht dem Anfange; denn dieser scheint dorisch, der Schluß aber phrygisch zu seyn. Andere aber, und insonderheit Glarean meynen, die ganze Melodie gehöre zur phrygischen Tonart, wie dieser denn sie Phrygii elegantissimum exemplum nennet. In diesem Falle aber müßte die Melodie durch die Zeit und durch die Unwissenheit sehr verdorben oder verfälschet worden seyn; welches endlich sehr leicht zu vermuthen steht; da man weiß, daß sie die finstern Jahrhunderte durchgegangen ist. Folglich ist wohl nicht daran zu zweifeln, daß der Anfang unrichtig, die ganze Melodie aber ursprünglich phrygisch gewesen seyn kann. Die in dem kurz vorher angeführten alten Strassburgischen Gesangbuche befindliche Melodie, welche noch alle Kennzeichen eines hohen Alters aufweist, bestätigt dieses. Doch könnte es auch gar wohl seyn, daß sie durchaus dorisch gewesen wäre, und der Schluß durch die Länge der Zeit verdorben worden. Da in der letzten Clausul dem alten Choralgesange gewöhnliche Dehnungen vorkommen, so kann es leicht seyn, daß aus Unwissenheit der Abschreiber die zur letzten Sylbe gehörigen beyden Noten in eine einzige verwandelt worden, und dadurch die letzte Note verloren gegangen. Dieses ist meines Bedünkens noch das Wahrscheinlichste; und so könnte diese Melodie gleichwohl dorisch seyn.

§. 181.

Der fünfte Ton, Tonus quintus, heisset der lydische Modus, und er ist der dritte authentische oder Hauptton des Choral- und Figuralgesanges. Seine Octave ist diese:

f, g, a, b, c, d, e, f.

Man siehet sie hier in Noten:





Seine beyden großen halben Töne finden sich im vierten und im siebenten Grade: Seinen harmonischen Dreyklang zeigt Num. 2. seinen Widerschlag aber Num. 3.

§. 182.

Der sechste Ton, Tonus sextus, ist der plagalische oder Nebenton des vorigen, und heisset der hypolydische Modus. Er ist der dritte plagalische des Choral- und Figuralgesanges. Seine Octave:

c, d, e, f, g, a, b, c.

siehet man hier in Noten:



Seine beyden große halben Töne stehen im dritten und siebenten Grade. Wenn nicht sein Widerschlag, den man unter Num. 2. siehet, zu erkennen gäbe, daß er von dem fünften oder lydischen Tone abhängig wäre, so sollte man aus seiner Tonleiter urtheilen, daß er mit unsern gewöhnlichen harten Tonarten einerley wäre. Diesem widerspricht aber nicht allein der Widerschlag, sondern auch sein Dreyklang, welcher mit dem Dreyklange des lydischen Modus einerley und eben derselbe ist. Der Unterschied zwischen diesem plagalischen und seinem avthentischen Tone ist kein anderer, als der zwischen allen avthentischen und plagalischen angegeben wird; nämlich, daß er sich mehr nach der Tiefe neiget. Was die Ausweichungen und die Cadenzen betrifft: so kommen sie beyde darinn vollkommen mit einander überein. Sie sind folgende:





Num. 1. bezeichnet die Hauptcadenz, welche beyden Tonarten gemein ist, so wie auch die ordentlichen Ausweichungen in die Quinte, Num. 2. und in die Terz, Num. 3. Ferner zeigen Num. 4. und Num. 5. die beyden Neben- oder außerordentlichen Ausweichungen an, nämlich in die Sexte und in die Sekunde, welche beyde für weiche Tonarten angegeben werden. Num. 6. und 7. halte ich für fremde oder Clausulas peregrinas. Da sie aber unvollkommene oder Clausulae dissectae sind, so können sie zur zwoten ordentlichen Ausweichung gerechnet werden, ob solches schon etwas gezwungen herauskommen mögte. Die Ausweichungen in die Sekunde, nämlich ins weiche G und in die Quarte B unter Num. 8. mögte ich vielmehr für fremde oder Clausulas peregrinas ansehen; denn wegen des Tones B gehören sie eigentlich in keine von beyden Tonarten, weil sie der Tonleiter widersprechen. Ich wollte vielmehr die unter Num. 9. angemerkte Ausweichung für besser halten, zumal in der hypolydischen Tonart; denn die große Terz  $\sharp$  gehöret wenigstens in die Tonleiter. Wenn man denn auch solche Ausweichungen, die ein  $\flat$  nothwendig erfordern, nicht gänzlich vermeiden will, oder kann: so soll man sie doch nur der Zierlichkeit wegen gebrauchen, sich aber darinn nicht aufhalten. — Dieser fünfte und sechste Ton sind inzwischen anist sehr selten; wenigstens wird man anist keine Kirchengesänge darinn antreffen, wie schon Walthers angemerkt hat. Es ist aber gleichwohl gewiß, daß man ehemals verschiedene Hymnen, deren Melodien aus diesen beyden Moden gesetzt gewesen, mag gehabt haben; allein sie sind entweder verloren gegangen, oder ausgeartet; wie schon Glarean zu seiner Zeit, und also vor mehr als 200 Jahren, nach Walthers Anführung, bezeuget. Es kann auch gar wohl seyn, daß diese ehmaligen Melodien in die transponirte ionische Tonart durch das ins  $\flat$  veränderte  $\sharp$  übergetragen sind, und also ihre ursprüngliche Eigenschaft verloren haben. Da nun aber diese Veränderungen überaus alt seyn mögen: so ist es wenig wahrscheinlich, daß einige von unsern Kirchenmelodien aus einem dieser Moden gesetzt seyn können; denn diese sind meistentheils viel neuer,



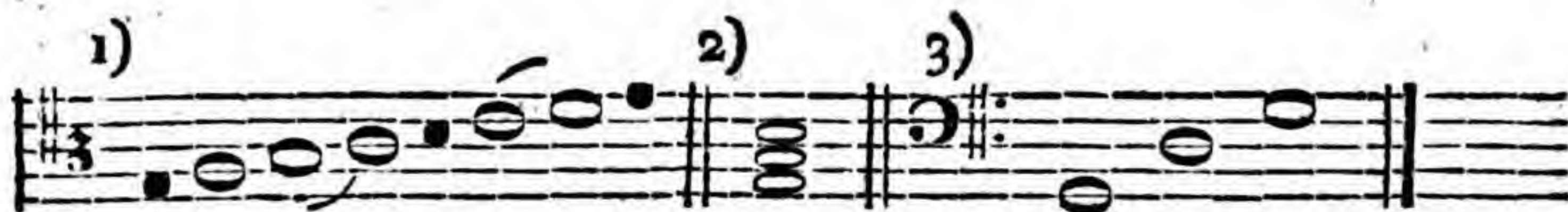
und zu einer Zeit, da die Kenntniß dieser Töne schon sehr abgenommen hatte, erst verfertigt geworden. Doch dem sey, wie ihm wolle, die Kenntniß dieser Töne ist gleichwohl nothwendig, wenigstens in der römischen Kirche, und vornehmlich zum alten Choralgesange, worinn sie zuweilen noch vorkommen. Ich bin auch mit dem Herrn Prior Spieß darinn einig, daß es keine große Kunst erfordern würde, ganze musikalische Stücke aus diesen Moden zu setzen, ohne in der Modulation und in den Ausweichungen das, dem F sonst so nothwendige, B einzumischen. Es käme auf einen glücklichen Versuch an, sie wieder brauchbarer zu machen, zumal da sie sonst fast durchaus oder doch meistens mit dem C als dem eilften und ionischen Modus übereinkommen; nämlich, wenn man bloß den Wiederschlag und das darinn mangelnde B ausnimmt.

§. 183.

Der siebente Ton, Tonus septimus, wird der mixolydische Modus genannt. Er ist im Choral- und Figuralgesange der vierte authentische oder Hauptton, und seine Octave zeigt diesen Sprengel:

g, a, b, c, d, e, f, g

welcher in Noten so vorgestellet wird:



Seine beyden großen halben Töne stehen im dritten und im sechsten Grade, und seinen harmonischen Dreyklang stellet Num. 2., seinen Wiederschlag aber Num. 3. vor.

§. 184.

Der achte Ton, Tonus octavus, welcher den Namen der hypomixolydische Modus führet, ist der vierte plagalische oder Nebenton des Choral- und Figuralgesanges. Seine Octave ist diese:

d, e, f, g, a, b, c, d



und machet in Noten diese Figur:



Nach dieser Tonleiter stehen die beyden großen halben Töne im zweyten und im sechsten Grade. Sein harmonischer Dreyklang ist der Dreyklang des siebenten Tones, und seinen Widerschlag zeigt Num. 2. Er ist, wie gewöhnlich, von seinem authentischen abhängig, und kommt daher in seiner Modulation mit ihm fast gänzlich überein, nur daß sich diese gegen die unterliegende Quarte neiget. Man muß das Fis zu vermeiden suchen, weil es sich nicht in der diatonischen Leiter beyder Moden findet. Aus dieser Ursache hat der Nebenton noch einen besondern aber uneigentlichen Widerschlag, wie Num. 3. zeigt, der ihm aber seiner Modulation wegen fast am meisten angemessen ist. Die Ausweichungen und Cadenzen von beyden zeigen folgende Vorstellungen:



Num. 1. zeigt die Hauptcadenz oder Clausulam principalem von beyden Moden. Num. 2. 3. und 4. stellen die drey ordentlichen Ausweichungen vor; allein bey Num. 2., ob sie schon Clausula secundaria ist, ist es gewissermaßen zweifelhaft, ob sie moll oder dur seyn soll. Da die Haupttonart hart ist, so sollte freylich auch die Nebentonart oder die erste ordentliche Ausweichung eine harte Tonart seyn;

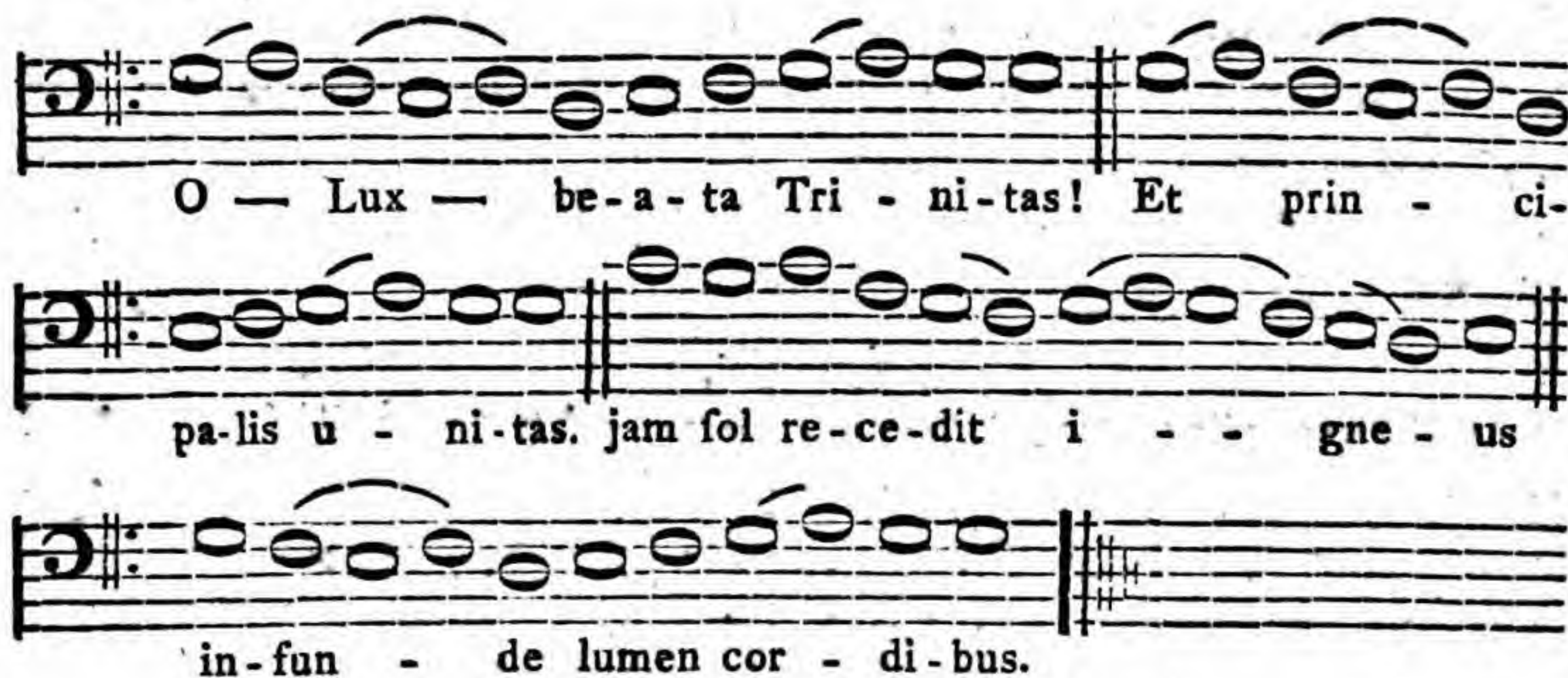


allein die Tonleiter widerspricht der Sache. Ich will sie daher nicht entscheiden, sondern den besten Kennern dieser alten Moden zu beurtheilen überlassen. Mir scheint inzwischen D moll oder der dorische Modus natürlicher als D dur zu seyn. Num. 3. und 4. scheinen beyden Moden sehr angemessen zu seyn, daher ich auch beyde unter die ordentlichen Ausweichungen zähle; obschon diese Ehre ihnen von einigen streitig gemacht wird, welche sie unter die außerordentlichen Ausweichungen setzen. Num. 7. gehöret unter die fremden Ausweichungen, die mehr der Zierlichkeit, als der Ordnung wegen vorkommen können. Num. 5. stellet eine zu Num. 4. gehörige abgebrochene Cadenz vor, die sonst nicht würde statt finden können. Was Num. 6. betrifft, so muß ich davon bemerken, daß Fux die Modulation in die Terz mit Recht ausschließet; doch wenn ja eine Clausul, die sich ins  $\flat$  neiget, statt finden soll, so erhält diese abgebrochene Clausul seinen Beyfall. Ich sollte daher auf die Gedanken kommen, man könne darinn eben so gut ins weiche  $\mathbb{E}$  selbst ausweichen, weil doch diese abgebrochene Clausul ins  $\flat$  eine in die Modulation des  $\mathbb{E}$  moll gehörige abgebrochene Clausul ist, und nichtsweniger als eine Ausweichung ins  $\flat$  mol anzeigt. Man siehet auch, daß Num. 6., welche Clausul, als ins  $\mathbb{E}$  gehörig, von andern angemerkt wird, mehr ins  $\mathbb{E}$  leitet, als die unter Num. 5., welche letztere, wie ich schon erinnert habe, mehr ins A moll und eigentlich nicht ins  $\mathbb{E}$  gehöret. Ueberhaupt ist zu merken, daß man, ausser in der Hauptcadenz, das  $\flat$ , so viel es möglich ist, vermeiden, und sich folglich mehr nach der Modulation von  $\mathbb{E}$ , oder vom ionischen Modus, richten soll; obschon beyde Tonarten darinn von einander verschieden sind, daß die zu  $\mathbb{E}$  gehörigen Moden eine große Septime in ihrer Tonleiter, die zum  $\mathbb{E}$  gehörigen aber eine kleine Septime aufweisen. Jene haben also das natürliche Semitonium der Tonart bereits in ihrem Sprengel, da hingegen sich diese es gleichsam in der Stille erschleichen müssen; weil sie es vorzeiten überhaupt niemals gebraucht haben, auch sich die Componisten desselben ganz und gar haben enthalten müssen; wie man solches noch aus einigen unsern alten Kirchen-



gesungen urtheilen kann, in welche sich das *Sis* in den Clauseln erst in den neuern Zeiten eingeschlichen hat, da es ursprünglich ganz und gar darinn mangelte; ob ich schon glaube, daß man es gesungen haben mag.

Die zu diesen Moden gehörigen Kirchenmelodien hat Walthers aufgezeichnet, bey dem man sie auffuchen kann. — Eine hieher gehörige, von eben diesem fleißigen Manne angeführte, die Hymne: O lux beata Trinitas! oder das deutsche Lied: Der du bist drey in Einigkeit! betreffende, Merkwürdigkeit darf ich hier nicht übergehen. Diese Hymne ist mit ihrer Melodie eine der ältesten; sie wird aber insgemein sehr verfälscht gesungen. Walthers führet sie nach einem römischen Missalbuch so an, wie sie allem Vermuthen nach ursprünglich gewesen seyn muß, und wie sie mit der hypomixolydischen Tonart besser übereinkommt. Ich will sie ihrer Seltenheit wegen hier einrücken:



O — Lux — be - a - ta Tri - ni - tas! Et prin - ci -

pa - lis u - ni - tas. jam sol re - ce - dit i - - gne - us

in - fun - de lumen cor - di - bus.

So wenig diese Melodie bekannt ist, so schön ist sie auch, und so richtig führet sie den Stempel der wahren hypomixolydischen Tonart. Man kann sie zum Originalerempel dieser beyden Moden annehmen; und es ist nur zu bedauern, daß wir so wenig dergleichen Gesängeweisen mehr übrig haben, oder vielmehr, daß von vielen alten Gesängen, die uns übrig geblieben sind, die ursprünglichen Melodien



durch die Länge der Zeit und durch die Unwissenheit der alten Chorsänger theils sich verloren haben, theils fast unkenntlich geworden sind. Unter diese gehören alle von Balthern angeführte Kirchenmelodien aus dieser Tonart, von denen er das eine, nämlich: **Gott sey gelobet und gebenedeyet!** dieser alten Tonart gemäß sehr glücklich hergestellt hat. — Man siehet übrigens aus der angeführten alten Originalmelodie, wie richtig und wie natürlich der Componist das  $\text{F}$  darinn sich zu Nuzen zu machen gewußt hat, und wie ungewungen alle Töne auf einander folgen.

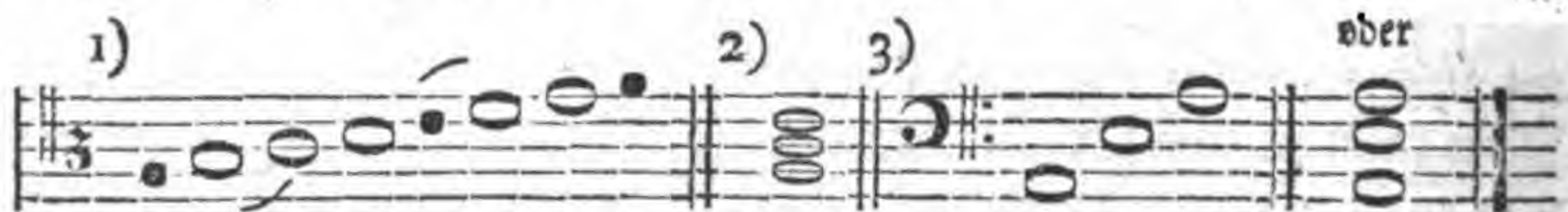
Mit diesen beyden Moden gehen die acht Kirchentöne, die ursprünglich allein zum Choralgesange gehörten, zu Ende; in der Figuralmusik aber kommen die noch übrigen viere vor, die wir nun auch beschreiben werden. Dieses aber muß ich zuvor erinnern, daß in der protestantischen Kirche diese vier letztern Moden sich auch in den Choralmelodien erhalten haben, indem wir finden, daß verschiedene unserer Kirchengesänge nicht so wohl Merkmale derselben aufweisen, als vielmehr wirklich daraus gesetzt sind. Sehr viel unserer Lieder sind *äolisch* oder *ionisch*. Wiewohl, man hat sie auch in den letztern Zeiten selbst vom gregorianischen Choralgesange nicht gänzlich ausgeschlossen.

## §. 185.

Der neunte Ton, *Tonus nonus*, wird der *äolische Modus* genennet. Er ist der fünfte *authentische* oder *Hauptton* des Figuralgesanges. Seine Octave enthält folgende Töne:

a, b, c, d, e, f, g, a,

welche in Noten folgende Tonleiter darstellen:



Hieraus siehet man, daß die beyden großen halben Töne im zweiten und im fünften Grade stehen, welches mit unserer gewöhnlichen



weichen Tonart übereinkommt. Sein harmonischer Dreyklang wird durch Num. 2. und sein Widerschlag durch Num. 3. vorgestellt.

§. 186.

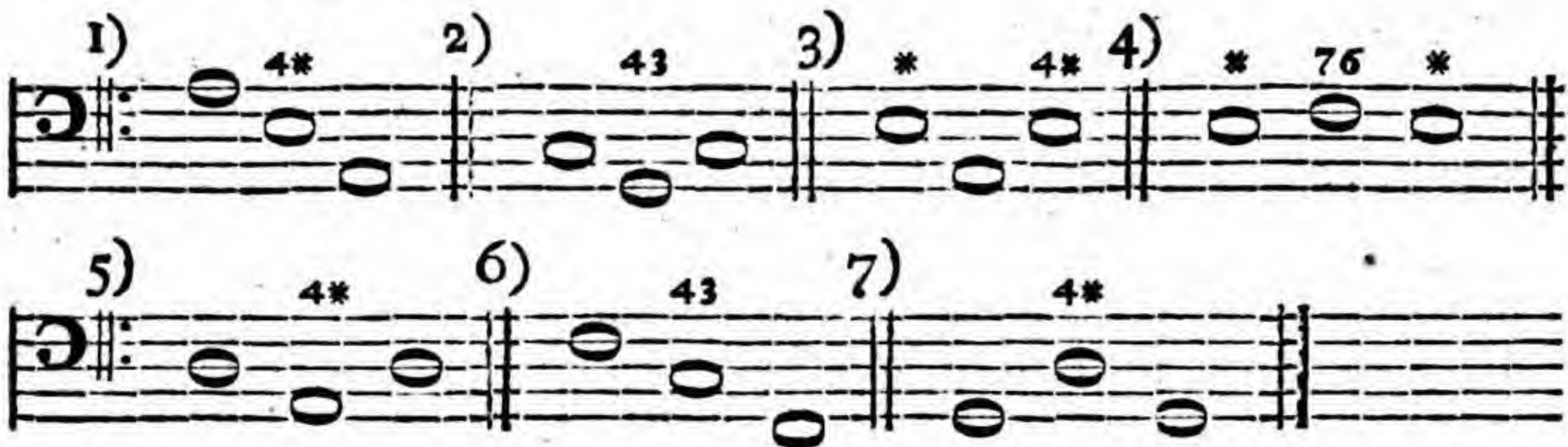
Der zehnte Ton, Tonus decimus, führet den Namen der hypoäolische Modus und ist der fünfte plagalische oder Nebenton. Seine Octave fängt sich, so wie bey allen plagalischen Tönen, eine Quarte tiefer an, als:

c, f, g, a, b, c, d, e,

und bildet in Noten folgende Tonleiter:



Die beyden großen halben Töne stehen also im ersten und im fünften Grade, so wie in der phrygischen Tonleiter, von der gleichwohl dieser plagalische Ton sehr verschieden ist; denn sein Dreyklang ist der Dreyklang seines Haupttones, des äolischen, und sein Widerschlag wird durch Num. 2. vorgebildet. Uebrigens kommt er in der Modulation mit seinem Haupttone gänzlich überein, nur daß er sich, wie gewöhnlich, eine Quarte tiefer neiget. Die Ausweichungen und Schlußclauseln sind beyden Tönen gemein, und man siehet sie in folgender Vorstellung:



Man kann leicht urtheilen, daß Num. 1. die Hauptfinalclausel (clausulam principalem primariam) vorstellet, Num. 2. und 3. aber



die nächstverwandten Moden anzeigen. Da diese beyden Moden keine Ausweichung in die Quinte mit ihrer gewöhnlichen Schlußclausul zulassen, weil das *h* der Tonleiter darinn weder eine vollkommene Quinte, noch eine große Terz, erhalten kann: so sind die unter Num. 3. und 4. angemerkten Clausuln die einzige Art ins *E* überzugehen, oder darinn Schlußclausuln zu formiren; die aber gleichwohl nichts anders als unvollkommene oder abgebrochene sind, und folglich keine Modulation ins *E* moll anzeigen, welche freylich nicht statt finden kann. Man kann hieraus den Unterschied der äolischen Tonart von unserer gewöhnlichen Molltonart ersehen, obschon diese aus jener wirklich entstanden ist, wie sie sich denn noch in der absteigenden Molltonleiter völlig erhalten hat. Hätte Herr D' Alembert dieses gewußt, oder daran denken wollen: so würde er sich in der Beurtheilung des Ursprungs und der Beschaffenheit der Molltonleiter nicht so sehr versehen haben, wie er wirklich gethan hat, und er würde nicht die Harmonie derselben so augenscheinlich verfehlet haben. Die aufmerksame Betrachtung der äolischen Tonleiter, welche die alte und erste diatonische Leiter auf- und absteigend völlig aufbehalten hat, würde ihn haben zurechte weisen können. —

Was nun die unter Num. 5, 6, und 7. angezeigten Clausuln betrifft, so wird man gar leicht sehen, daß sie die außerordentlichen oder Nebenausweichungen beyder Moden anzeigen sollen; und diese brauchen also keine weitere Erläuterung.

In Balthers Wörterbuche findet man die Kirchengesänge von beyden Moden angeführet; woraus man zugleich sehen kann, daß sich diese fast am besten in ihrer Reinigkeit und ohne sonderliche Veränderung erhalten haben. Dieses mag wohl daher kommen, weil sie, da sie mit unserer Molltonart viel Aehnlichkeit zeigen, desto leichter in ihrer Lauterkeit haben bleiben können. Nur zweifele ich daran, daß man diejenigen Choralmelodien, welche nur einen Ton unter den ersten Ton der äolischen Leiter moduliren, dießfalls eben unter die hypoäolischen Melodien setzen soll. Doch von dieser Strenge



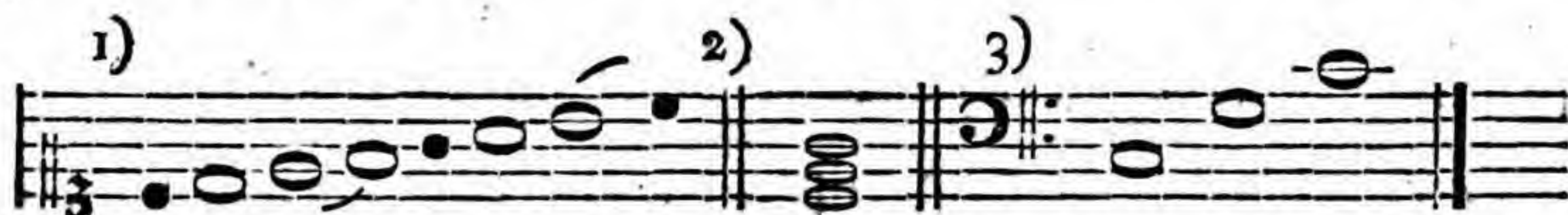
oder vielmehr Pedanterie in der Beurtheilung der authentischen und plagalischen Töne werde ich hernach weiter reden.

§. 187.

Der eilfte Ton, Tonus undecimus, welcher der sechste authentische oder Hauptton ist, heißet insgemein der ionische Modus. Seine Octave enthält folgende Töne:

c, d, e, f, g, a, b, c

welche in Noten folgende Tonleiter bilden:



Aus diesem Schema siehet man, daß die beyden großen halben Töne im dritten und siebenten Grade stehen, und folglich diese Tonart, in Ansehung ihrer Leiter mit unserer gewöhnlichen harten Tonart übereinkommt, welche auch in der That daraus entstanden ist. Der harmonische Dreyklang dieser Tonart stehet unter Num. 2, und der Wiederschlag unter Num. 3.

§. 188.

Der zwölfte Ton, Tonus duodecimus, ist der sechste und letzte plagalische Modus und wird der hypoionische Modus genennet. Seine Octave ist diese:

b, a, g, f, e, d, c, b

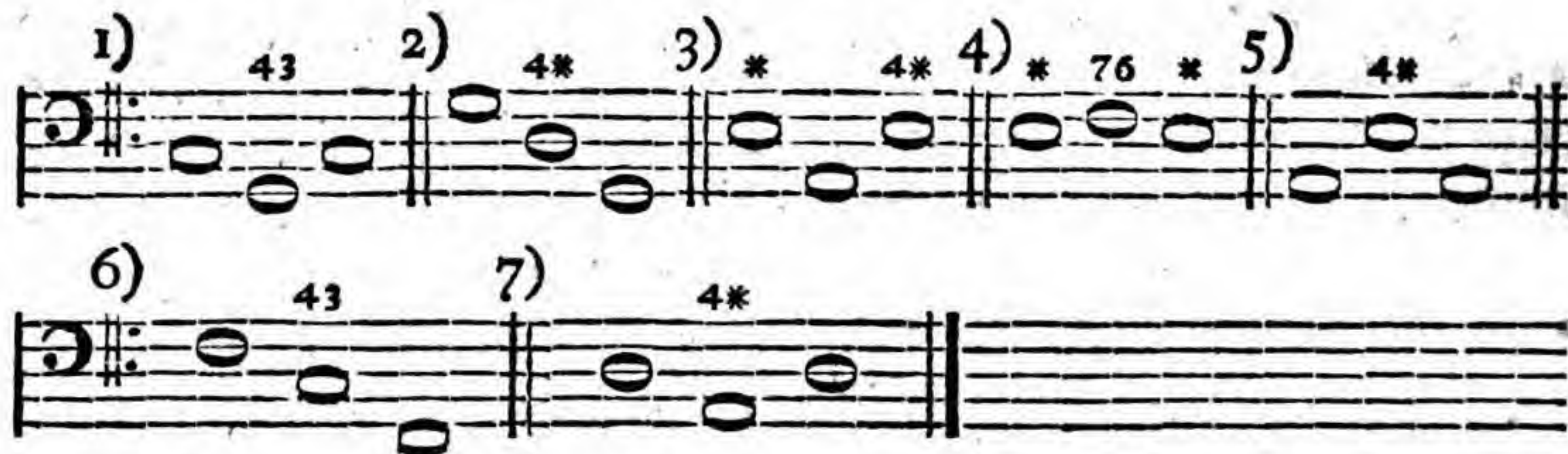
wie diese Vorstellung zeigt:



Hieraus siehet man, daß die beyden großen halben Töne im dritten und im sechsten Grade stehen. Im übrigen hat er einerley Modulation mit seinem authentischen oder Haupttone, nur daß er sich eine Quarte tiefer neigen soll; auch hat er einerley Dreyklang mit seinem



Haupttöne. Sein Wiederschlag stehet unter Num. 2. Die Ausweichungen und Schlußclauseln, die beyden ebenfalls gemein sind, kann man aus folgenden Vorstellungen erkennen:





machen lassen. Denn alle Ausweichungen in diesen alten Moden, die mehr als einen so genannten chromatischen Ton erfordern, und also die diatonische Leiter doppelt überschreiten, sind insgemein für fremde oder weitentfernte Moden anzusehen, die man folglich zu vermeiden hat. Aus dieser Ursache ist es klar genug, wie sehr die fremden oder entfernten Tonarten den vorigen äolischen und diesen ionischen Moden entgegen sind, und der Natur derselben widersprechen.

Die zu beyden Tonarten gehörigen Kirchengesänge findet man im Waltherschen Wörterbuche, wo man sie auffuchen kann.

§. 189.

Bevor ich mich in einigen Anmerkungen, die zur ausgebreiteren Kenntniß dieser Moden gehören, weiter darüber erkläre, muß ich noch eine wichtige Erläuterung wegen der Ausweichungen und der damit verbundenen Schlußclauseln beybringen. Es sind schon hin und wieder dießfalls einige Anmerkungen eingestreuet worden; allein, mich dünkt, ich muß diese Sache etwas deutlicher zu machen suchen. Da ich schon erinnert habe, daß die Ausweichungen mit der unveränderten ursprünglichen Tonleiter, welche den Ambitus dieser Moden allein bestimmen, übereinkommen sollen, so müssen folglich auch alle Ausweichungen, die in diesen Moden statt finden können, auch ihre Dreyklänge, ihren Wiederschlag, und endlich die Töne zu ihren Schlußclauseln darinn bereits vorrâthig finden. Wenn man diesen Satz zu einer festen Regel, die er wirklich ist, oder wenigstens vorzeiten war, annimmt, so wird man stets im Stande seyn, von den Ausweichungen eines jeden Tones richtig und regelmäßig und folglich seiner Natur nach zu urtheilen, zugleich aber seine Modulation umfänglich zu übersehen. Wir wollen dieses deutlicher machen, weil wir daraus so gar erfahren werden, wie sehr genau alle diese Moden nicht so wohl bloß mit einander zusammenhängen, sondern auch völlig mit einander vereiniget, oder in einander verwebet sind, oder werden können.

Der dorische Modus hat diese Töne in seiner Octave: d, e, f, g,  
a, b, c, d. Wenn ich nun in deßen Quarte, als eine gewöhnliche, dem



Haupttöne verwandte, Ausweichung gehe: so ist es nicht das eigentliche G dur, sondern es ist der mixolydische Modus, dessen Tonleiter diese ist: g, a, b, c, d, e, f, g, womit ich zu thun habe. Gehe ich hingegen ins A, und mache eine Schlußclausul, nämlich eine Clausulam perfectam secundariam in diesen Ton: so ist es ein Fehler, weil das gis als das Untersemitonium der Tonart, und als die große Terz der Dominante des A, ohne welche keine Cadenz ins A formiret werden kann, aus der Leiter der Tonart ausfällt, und sie folglich unregelmäßig machet. In den alten Zeiten, da man von nichts anders wußte, als von diesen Moden, durfte man auch nicht einmal aus der großen Terz der Quinte des Haupttones in den Hauptton schließen, wenigstens sie nicht in Noten ausdrücken. Ja, man bekümmerte sich wenig um den natürlichen halben Ton der Tonart, oder um das Semitonium Modi. Wenn man also ins D, als den Hauptton des dorischen Modus, cadenzirte, so wußte man von keinem cis, als dem unterliegenden halben Tone; denn cis gehörte nicht in die Leiter der Tonart. Darnach kann und muß man die Beschaffenheit aller Ausweichungen beurtheilen, wenn man einen richtigen und wahren Begriff von ihnen haben will. Eine einzige Ausnahme fand endlich statt, nachdem man angefangen hatte, die Terzen besser kennen und gebrauchen zu lernen, daß man in den Haupt- und Nebentönen so wohl, als in ihren anverwandten Tönen, sie mochten nun einen harten oder weichen Dreyklang erfordern, jedesmal in den Clausulis primariis und secundariis, so wie in den Clausulis perfectis und imperfectis s. dissectis, d. i. in allen Haupt- und Nebencadenzen, sie mochten vollkommen oder unvollkommen seyn, niemals in dem weichen Dreyklange aushielte; sondern diese letzte Schlußharmonie in allen diesen Clausuln war jederzeit hart, oder bestund aus dem harten Dreyklange; und konnte man die Terz, der Modulation wegen, nicht bequem anbringen, so ließ man sie lieber gar weg, und begnügte sich mit der Quinte. Es war also in keiner einzigen Tonart, weder in der Haupt- und Nebentonart, noch in den ausweichenden Tonarten ein anderes Semitonium weder zu sehen, noch



zu hören, als die beyden großen, in die diatonische unveränderte Tonleiter gehörigen, halben Töne. So gar, als man diese Tonarten anfieng, zu transponiren, wovon wir hernach besonders reden werden, behielt man alle diese für Grundsätze einer richtigen Modulation angenommenen Meynungen oder Gewohnheiten. Daher sind auch noch einige dieser Grundsätze übrig geblieben, so viel ihrer, nämlich zur Aufrechthaltung dieser Kirchentöne, wegen des Choral- und Figuralgesanges, gewissermaßen unumgänglich nöthig sind. Dergleichen sind nun vorzüglich diese beyde: 1) Daß die Töne aller Ausweichungen, so wohl nach ihren Dreyklängen, als nach ihren Wiederschlägen, in der diatonischen Leiter befindlich seyn müssen; 2) Daß keine Ausweichungen statt finden können, deren Dominanten ihren ganzen harten Dreyklang außer dieser Tonleiter suchen müssen. Und aus diesen beyden Sätzen fließen fast alle Anmerkungen, die ich bey der Beschreibung einer jeden Tonart der Ausweichungen und aller damit verbundenen Einschränkungen wegen, eingestreuet habe. Nur dieses muß ich noch erinnern, daß, da es in diesen Moden zur Regel geworden, nicht anders als mit einem harten Dreyklange im Schlußtone auszuhalten, oder zu schließen, alle diese Moden, die von Natur, oder in ihrer diatonischen Leiter, weder selbst, noch in ihren Ausweichungen, und also auch nicht zufällig, die dazu gehörige große Terz haben, sie gleichwohl, aber nur in diesem Falle allein, ohne Tadel gebrauchen können, wenn sie sie der Cadenz wegen nöthig haben. —

§. 190.

Aus vorstehenden Beschreibungen dieser zwölf Töne, oder Moden wird man nun ihre Tonleitern, ihren Wiederschlag, ihre Ausweichungen und ihre Cadenzen hoffentlich ganz deutlich kennen lernen. Allein, es finden sich noch einige Anmerkungen, die zur desto deutlicheren Kenntniß derselben, insonderheit in Ansehung ihres Gebrauches, gehören; diese darf ich nicht übergehen, und sie sollen nun nach und nach erläutert werden. Ich habe nämlich 1) von der Modulation und der damit verbundenen Transposition dieser Moden,



2) von der Zusammenziehung derselben, oder von der Unnützlichkeit einiger derselben, nämlich der plagalischen; 3) von ihrem besondern charakteristischen Ambitus nach §. 73 - 80. 4) von ihrer Anwendung zu unsern Zeiten, nämlich wo und in welcher Gattung von Musik sie annoch mit Nutzen zu gebrauchen sind, umständlich zu reden; imgleichen auch noch 5) einige allgemeine historische oder Nebenanmerkungen beizubringen, die vielleicht viele angeführte Anmerkungen noch besser erläutern werden.

## §. 191.

I. Aus der genauen Betrachtung und Untersuchung der Beschaffenheit der Tonleitern dieser Moden, insonderheit, wenn sie alle insgesamt in einerley Notensystem, oder auch nur alle authentische oder Haupttöne im Diskant- oder Tenorschlüssel und alle plagalische oder Nebentöne im Alt- oder Baßschlüssel zu stehen kommen sollten, ist zu sehen, daß manche derselben für eine oder die andere Stimme entweder zu hoch oder zu tief seyn würden; zumal wenn die Haupttöne alle mit einer und eben derselben Stimme sollten gesungen werden. Man siehet aus den Anfangs- oder Grundtönen derselben, daß sie von D anfangen, als welches der erste Ton ist, und mit dem höhern C, welches der eilfte oder letzte authentische Ton ist, aufhören. Da nun die plagalischen oder Nebentöne ihre Tonleiter jedesmal eine Quarte tiefer anfangen, und sich also einige Stufen unter die Anfangstöne ihrer authentischen oder Haupttöne neigen: so würden dadurch bey einigen derselben eben dieselben Unbequemlichkeiten entstehen. Ja, man würde im Choralgesange dieser Unbequemlichkeit wegen einige ganz und gar verwerfen müssen, so wie solches mit dem neunten, zehnten, eilften und zwölften auch wirklich geschehen ist, und vielleicht noch geschieht. Ich will mich mit Aufrechnung und Vorstellung der Tonleitern dieser Moden, wie fern sie dieser oder jener hohen oder tiefen Stimme unbequem fallen, nicht aufhalten; denn solches wird einem jeden, der sie seiner Stimme wegen betrachten muß, so gleich in die Augen leuchten. Da nun ferner der Unterschied der plagalischen Moden, von den authentischen, wie ich



Schon §. 170. angemerkt habe, von keiner besondern Erheblichkeit ist, und man ihn, nach dem Rathe eines ehrwürdigen Fux, ganz aufheben könnte: so mögte es wohl am besten seyn, in der Modulation eines avthentischen oder Haupttones und seines plagalischen darauf zu sehen, daß man immer die Mittelstraße hielte; nämlich, daß man sich bemühet, die überschreitende Höhe und Tiefe vorsichtig zu vermeiden, und sich hingegen mehr in den mittlern Tönen zu bewegen. Allein, da das Genie eines guten Componisten dadurch allzusehr eingeschränket werden würde, wenn es an eine allzuenge oder allzustrenge eingeschränkte Tonleiter gebunden wäre; nämlich: wenn man in einer Melodie aus dem ersten Tone, und also aus dem dorischen Tone einmal nicht höher als  $\bar{b}$  und nicht tiefer als  $\bar{b}$ , und in der hypodorischen nicht tiefer als  $\bar{a}$  und nicht höher als  $\bar{c}$  gehen dürfte: so müßte man nothwendig der Mittelstraße bequemere Gränzen setzen, und beyde Leitern mit einander verknüpfen, also daß man in der dorischen Tonart, nach Beschaffenheit der Stimmen, für welche man setzte, entweder eine Terz höher oder tiefer, als  $\bar{b}$ , und unten hingegen auch kaum so tief als  $\bar{b}$  oder  $\bar{c}$  zu gehen nöthig hätte. Da nun also die eingeschränkten oder bestimmten Tonleitern dieser durchaus diatonischen Tonarten den Singestimmen gar oft unbequem fallen: so haben unsre Vorfahren schon vor langen Jahren, um diese Moden, ohne sich die vorangezeigte Freyheit zu nehmen, den Sprengel derselben so weit auszudehnen, weil dadurch, wie ich es gar wohl einsehen kann, eine Verwechslung oder zweydeutige Vermischung der avthentischen Moden mit den plagalischen entstehen würde, gleichwohl für alle Singestimmen brauchbar zu machen, das Mittel gewählt, die Tonleitern der vorhabenden Moden in einem dazu bequemen Tone anzufangen, und sie dadurch gänzlich darein zu versetzen. Also hat man die Tonleitern der dorischen, der phrygischen, der lydischen und aller übrigen, wie auch der plagalischen, an statt beständig in D, E, F, G, A und C anzufangen, oder zu schließen, ins A, B, C, D, Es, F, As u. s. w. transponiret oder versetzt. Man kann leicht denken, daß man eine Tonart oder einen



Modus in alle andere Töne oder Stufen des diatonischchromatischen Klanggeschlechts versetzen kann, wenn man nur die ursprüngliche diatonische Tonleiter, welche die Regel dieser Moden ist, richtig und nach der Beschaffenheit ihrer Octavengattungen, oder der bestimmten Lage der großen halben Töne, ohne Veränderung beibehält, und sie folglich darnach in die natürliche Leiter des zum Grunde zu legenden Tones transponiret. Da man aber diese Moden vorzüglich zur Kirchenmusik oder im Kirchenstyl, insonderheit zu den Missen, gebrauchet, so muß man in der Wahl der Töne, worein man sie versetzt, vorsichtig verfahren, und insonderheit solche Töne, welche allzuviel und zwar mehr als drey oder vier Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen erfordern, größtentheils zu vermeiden suchen. Die meisten Orgeln sind auch insgemein nicht so temperiret, daß sie alle Tonarten und Dreyklänge gleich erträglich zu Gehöre bringen. Man muß dabey auch erwägen, daß der Modus, woraus die Hymne oder die Messe gesetzt wird, auf der Orgel noch einen ganzen Ton oder wohl eine kleine Terz tiefer muß transponiret werden; woben es sich zwar treffen kann, daß dieser transponirte Modus der Orgel bequemer werden kann, als selbst der Modus, woraus das Stück gesetzt ist, seyn würde. Doch, dem sey wie ihm wolle, der Componist muß alle solche Fälle voraus sehen, und sich folglich voraus darnach zu richten wissen. Es sind auch hiernächst nicht alle Moden, insonderheit nicht alle transponirte auf den blasenden und besalteten Instrumenten gleich bequem zu gebrauchen, oder herauszubringen, oder auch den ersten nicht eben so bequem, wie sie etwan den andern seyn mögten, oder auch umgekehrt. Daher muß in der Wahl des Modus, er sey nun naturalis, d. i. der bloße natürliche unversetzte Modus, oder transpositus, d. i. ein in einen andern Modus versetzter, aufs genaueste darauf gesehen werden. Was nun die Transposition oder die Versetzung selbst betrifft: so wird und muß ein Componist, als Componist, nothwendig wissen, wie die Vorzeichnung seines transponirten Modus, dem ursprünglichen gemäß, seyn soll und muß; ein Anfänger aber kann die ihm vorgebil-



bede natürliche diatonische Tonleiter gar leicht in einen andern Ton versetzen lernen, wenn er nur auf die beyden natürlichen großen halben Töne einer jeden Tonart aufmerksam seyn will. Wie vielmal aber ein jeder Modus versetzt werden kann, das wäre endlich sehr leicht zu bestimmen, wenn nur alle versetzte Moden zum allgemeinen Gebrauche gleich gut und bequem wären. Da dieses aber aus den schon angeführten Ursachen nicht ist, so muß es auf die Wahl, die von den Umständen, nämlich von der Beschaffenheit der Orgel, der blasenden Instrumente und der singenden und spielenden Personen vorzüglich abhänget, ankommen, die alsdann ein guter und vorsichtiger Componist, der seiner Arbeit nicht selbst nachtheilig seyn will, gar leicht wird zu treffen wissen. Nur dieses muß ich der Modulation wegen noch erinnern, daß man sich sehr dafür zu hüten hat, in den Ausweichungen die diatonische Leiter nicht allzusehr zu verlassen, oder allzuoft in solche Töne, die sie aus ihrem Sprengel ausschließt, auszuscheiden, weil solches zugleich dem Wesentlichen, nämlich der Gravität dieser Kirchentonarten, und also auch dem Kirchenstyle überhaupt, gänzlich entgegen ist. Diese alte Moden müssen ihren ernsthaften Anstand behalten; sie müssen keine verliebte, keine komische, keine scherzhafte Mine, kein leichtsinniges, kein tändelndes Wesen, ja kaum, oder doch nur mit Einschränkung, und also mit Discretion die in der galanten Schreibart angenommenen Auszierungen und Verschönerungen zeigen. — Doch bey der Beurtheilung des Kirchenstils werde ich hievon umständlicher reden. — Hiermit will ich nicht behaupten, man müsse alle Uebergänge in andere Moden, und die dadurch nothwendig werdenden chromatischen Töne, von solchen Stücken, welche aus diesen alten Moden gesetzt werden, gänzlich ausschließen. Das ist meine Meynung gar nicht, man soll nur Mäßigung, Ordnung und Behutsamkeit darinn anwenden, damit man nicht die gesetzten Gränzen gleichsam aus Muthwillen, oder sich damit groß zu machen, überschreitet. Man vergleiche damit alles, was ich in Beschreibung der alten Moden und dann zuletzt §. 183. angemerkt habe. — Man muß sich in den ver-



festen Tönen ferner hüten, nicht aus einem Tone in den andern, nämlich nicht aus dem lydischen oder mixolydischen in den ionischen, noch auch aus diesem in jenen, ingleichen nicht aus dem dorischen in den äolischen u. s. w. zu fallen. Dieses erfordert eine desto genauere Aufmerksamkeit, je näher diese Moden mit einander verwandt zu seyn scheinen. Man muß daher die Octavengattung, in der man schreibt, insonderheit in Betrachtung ihrer Höhe und Tiefe beständig in Gedanken haben; welches auch sehr leicht angehen wird, wenn man seinem Gedächtnisse durch die zuvor transponirte und vor Augen liegende Tonleiter derselben zu Hülfe kommt. Walthers hat sich in seinem musikalischen Wörterbuche die fast überflüssige Mühe genommen, verschiedene Versetzungen der Tonleitern dieser Kirchentöne auszusetzen, die ein Anfänger nach Gefallen in den Tabellen nachschlagen, und sich bekannt machen kann. Durch diese letztere Anmerkung schließe ich den nothwendigen Uebergang in die gewöhnlichen und ungewöhnlichen Ausweichungen nicht aus; denn diese sind nicht allein unentbehrlich, sondern so gar des Ausdrucks oder Affekts wegen öfters nothwendig; doch müssen sie auch mit der Haupttonart, und zugleich auch mit sich selbst übereinstimmen. Ich rede eigentlich nur von einer unordentlichen Vermischung, da man eine Tonart oder einen Modus mit dem andern verwechselt, daß man zuletzt nicht mehr weiß, welches der Hauptton des Stückes ist.

§. 192.

II. Daß man aus den plagalischen oder Nebentönen eine besondere Klasse gemacht hat, und sie noch immer zu behaupten suchet, dieses schmecket meines Erachtens ein wenig nach der Pedanterie; denn ich halte solches, wie ich es schon ein paarmal gelegentlich zu erkennen gegeben habe, in der That für etwas überflüssiges, wodurch man in unnöthige Weitläufigkeit verwickelt wird, welche einen Anfänger anfangs in große Verwirrung setzen kann. Ich berufe mich diesfalls auf einen Mann, dessen Ansehen, da es mit Einsicht verknüpft ist, allein vermögend wäre, diese Sache zu entscheiden, und diese Moden bloß auf die sechs authentische oder Haupttöne einzu-



schränken, wenn auch keine allzu deutliche und in der Natur der Sache sehr gegründete Ursachen dazu vorhanden wären. Und dieser Mann ist der ehemalige alte Kayserliche Oberkapellmeister Fur. Dieser vortrefliche Componist, der in der theoretischen und praktischen Kenntniß des alten und ernsthaften Kirchenstyls, insonderheit seiner Kirche, und dann des Contrapunkts wenig seines gleichen gehabt hat, erkläret sich über unsere Materie, zwar mit einiger Zurückhaltung, gleichwohl aber so deutlich, daß man, ihm Beyfall zu geben, allerdings verbunden ist. Nachdem er sich über die Tonleitern beyderley Arten dieser Moden erkläret hat, äußert er sich S. 162-163. nach Mizlers Uebersetzung seines Gradus ad Parnassum über den Gebrauch und Unterschied der avthentischen und plagalischen Tonarten in folgenden Worten:

„Man muß nach Jarlins Meynung voraussetzen, daß der Anfang, das Ende und die Clauseln beyderley Tonarten gemein sind;“ (d. i. daß ein avthentischer Modus und sein plagalischer einerley Anfang, Mittel, Ende und Cadenzen haben) „daß also kein anderer Unterschied ist, als daß die avthentische Tonart ihre Melodie in der Höhe hat, welche die plagalische unten haben muß. Es verlangt aber der Urheber (Jarlin) nicht, daß die Sätze der avthentischen allezeit aufsteigen, der plagalischen hingegen absteigen sollen. — Bononcini will behaupten, daß man vermöge der Eigenschaften des plagalischen Modus außer der Melodie in der Tiefe, und der daher rührenden Veränderung der Töne, auch noch in die Quinte absteigen müsse.“ (Und dieses behaupten auch verschiedene andere Tonlehrer, weil in der That kein anderer scheinbarer oder einigermaßen gültiger Unterschied angegeben werden kann) „Angelo Berardi, ein sonst guter Skribent, scheint die avthentische Tonart von der plagalischen nur dem Namen nach zu unterscheiden, ohne weder auf das Aufsteigen und Absteigen der Sätze, noch auf die hohe und tiefe Melodie zu sehen; ja er setzt in der avthentischen eine tiefere Melodie, als in der plagalischen.“ (Und dieses beweiset Fur mit Exempeln aus dem Berardi. Er führet hiernächst ein anderes



Exempel auch aus dem Berardi an, in welchem so gar die Tonarten verwechselt zu seyn scheinen; indem der Anfang eigentlich die dritte Tonart E, oder nach unserer Aufrechnung die phrygische anzeigt, wornach sich aber weder der Eintritt des Tenors, noch die Schlußclausul richtet. Es stehet uns daher nichts im Wege, den ganzen Satz dem A oder der Zehnten, nämlich der äolischen Tonart zuzuschreiben.) Hierauf fährt Fux fort: „Ich könnte auch nicht wenig Exempel aus dem Alonsio Branesini beybringen, und damit beweisen, daß dieser vortrefliche Mann sich wenig um die Lehre von den Tonarten bekümmert hat. Wenn ich dieses erwäge, glaube ich fast selbst, wenn mir das Ehransehen der Skribenten nicht entgegen stünde, daß diese sonst berühmten Männer selbst nicht gewußt, was sie von den Tonarten halten sollten, oder, daß sie den Unterschied unter einer authentischen und plagalischen Tonart, wenn anders einer vorhanden ist, für so gering gehalten, als daß sie es der Mühe werth geachtet, darauf zu sehen.“

§. 193.

Nachdem Fux hierauf gesagt hatte: In vorigen Zeiten, da das Ohr noch nicht so zärtlich gewesen, und die Tonarten in ihren Schranken geduldet hätte: hätte vielleicht dieser Unterschied gegolten; allein anist, da das Gehör sich kaum so einschränken ließe, ließe sich leicht urtheilen, was von dieser Meynung, welche das weite Feld der Musik zu sehr einschränkte, zu halten sey. — Nachdem Fux dieses gesagt hatte, fragte ihn sein Schüler, wie er sich, bey so verschiedenen Meynungen der Skribenten, und bey einer so undeutlichen Sache rathen sollte? — Fux beantwortet diese Frage folgendermaßen: „Setze die plagalischen Moden auf die Seite, und bediene dich der sechs Tonarten D, E, F, G, A, C, mit ihren verschiedenen oder transponirten Tonarten — — und gehe mit der Melodie durch die der Tonart, worinn du bist, eigenen Intervalle, so weit du kannst und willst, wie auch in die mit deiner Tonart verwandten Töne und derselben Intervallen. Du kannst alsdann versichert seyn, daß die Composition, wenn solche nach den Regeln der Har-



„monie ausgearbeitet ist, in allerhand Intervalle ausweicht, und mit zierlichen Sätzen ausgeschmückt ist, alsdann authentisch genug seyn; wenn sie aber hieran Mangel leidet, mehr als zu viel plagalisch heißen möge.“

Man siehet hieraus deutlich genug, was dieser große und erfahrene Componist zu seiner Zeit von der Beschaffenheit und dem eingeschränkten Gebrauche der alten Kirchentöne gehalten hat, und daß ihm so gar der Unterschied unter den authentischen und plagalischen lächerlich vorgekommen ist; ja, daß nicht er allein dieser Meinung gewesen ist, sondern daß noch manche andere und zu ihren Zeiten sehr angesehene und berühmte Männer, unter welchen vorzüglich Bränestini\*) und Berardi ausdrücklich mit Namen genennet werden; eben diese Gedanken geheget haben, die er hier seinem Schüler zum Unterricht und zur Nachfolge empfiehlt. — Und was sollte uns abhalten, solchen Männern, die sich zu ihren Zeiten, ungeachtet ihrer Geschicklichkeit und Gründlichkeit, um unsere igt übliche beyde Arten der Moden, nämlich um die harten und weichen Tonarten, noch gar nicht, oder nur wenig, bekümmerten, nachzufolgen, und auf eben der Bahn, die sie mit Ruhm betreten haben, fortzugehen? Und in der That, wenn man verschiedene Exempel alter und neuer Componisten, die der Lehre von den alten Moden folgen, genau betrachtet, so siehet man klar und deutlich, wie sehr sie in ihren Arbeiten gerade das Gegentheil von dem, was sie lehren, beweisen, und wie sie den Unterschied, von dem hier die Rede ist, zwar lehren, aber auch durch ihr Beispiel selbst aufheben.

§. 194.

Es ist also, um diese Materie in bessere Ordnung zu bringen, und aller Undeutlichkeit, und der daraus entstehenden Verwirrung beyderley Arten der Moden vorzubeugen, das beste und richtigste, zu untersuchen, wie viele und welche Moden nothwendig sind, und

\*) Er hieß sonst eigentlich Johann Peter Aloysius Palestrini. Er stellet in der Geschichte der Musik eine sehr merk-

würdige Person vor, weil er der Erhalter der Kirchenmusik seiner Zeit war.



welche folglich unnothwendig werden, oder darum zu entbehren sind, weil sie bereits in dem einen oder andern entweder befindlich sind, oder doch beynahe mit ihm übereinkommen. Wenn man diese Betrachtung anstellet: so wird man finden, daß der Rath, den Fux seinem Schüler ertheilet, uns selbst zur Lehre dienen kann, weil er vollkommen gegründet ist. Wenn wir also der Sache gehörig nachdenken, so wird es sich gar bald zeigen, daß die plagalischen Moden unstreitig bereits durch die avthentischen bestehen, oder darinn völlig enthalten sind. Wenn beyde Arten zusammen geschmolzen, und die durch die Kunst und Mühe erzwungene Schranken, die beyden auf pedantische Art gesetzt sind, weggenommen werden: so erhalten Melodie und Harmonie mehrere Freyheit, und die vorgeschlagenen sechs avthentischen Moden werden deutlicher und umfänglicher; denn ihr Ambitus wird erweitert, und vollständiger, und durch diese Erweiterung mehreren Arten von Musik und Stimmen bequemer und ungezwungener gemacht. Auch so gar die Versetzungen dieser Moden könnten alsdann größtentheils überflüssig oder doch wenigstens vielen Stimmen vortheilhafter werden, weil man durch die Erweiterung der Tonleitern alle Moden so wohl den Sängern als Instrumentalisten brauchbarer machen kann.

## §. 195.

Es fragt sich aber, ob wir, dem Beispiele eines Berardi zu Folge, nicht noch eine andere Verbesserung damit vornehmen können. Ich will sie vorschlagen, und solchen Männern, die eine gründliche Kenntniß unserer vorhabenden Materie besitzen, zur Untersuchung und Beurtheilung vorlegen. Der dorische Modus ist in der That original; dieser müßte folglich bleiben, wie er ist: nur daß sein plagalischer, nämlich der hypodorische Modus mit ihm verknüpft würde. Mit dem lydischen Modus und seinem plagalischen würde eben dieselbe Verknüpfung statt finden. Nun hätten wir zwey bestimmte Moden; aber mit dem Mixolydischen könnte gar wohl eine andere Veränderung vorgenommen werden; man könnte ihn mit dem hypolydischen Modus verknüpfen, zumal da dieser mit dem mixolydischen



fast von einem Gepräge ist ; denn diesem letztern sind die Clauseln und Ausweichungen des ionischen angemessener, als unserer harten Tonart G. Es müßte der mixolydische Modus zwar nicht gänzlich abgeschafft, sondern dem ionischen, als sein plagalischer unter dem Namen: der hypoionische Modus zugegeben, nicht aber mit ihm verknüpft werden ; es könnte also der Ton G eine besondere, dem ionischen untergeordnete, Tonart vorstellen. Wir hätten also nunmehr drey authentische Moden und einen plagalischen Modus, und die erstern wären D, F und C, der letztere aber G. Der phrygische Modus und sein hypophrygischer könnten am besten in eine Tonart zusammengeschmolzen und dem äolischen Modus, als eine untergeordnete oder plagalische Tonart unter dem Namen der phrygische Modus unterwürfig gemacht werden ; denn, wenn wir den letztern mit dem phrygischen zusammenhalten, und beyde genauer betrachten : so finden wir, daß dem äolischen Modus keine ordentliche Schlußclausul in seine Quinte erlaubet wird, sondern daß er sich an dessen statt eben derselben, welche der phrygischen eigen ist, bedienen muß ; wie auch ferner, daß der hypoäolische Modus dem phrygischen so ähnlich ist, daß nur ein geringer Unterschied unter ihnen übrig bleibt ; der hypophrygische aber von dem phrygischen, als seinem Haupttone, nur in Ansehung der tiefern Modulation und des unbeträchtlichen Wiederschlags verschieden ist, zumal da er im H, das doch sein Anfangston ist, keine Schlußclausul verträgt, welche Schlußclausul auch seinem Haupttone mangelt. Aus diesen Ursachen kann man gar wohl den Schluß machen, daß man diese drey Moden gar füglich dadurch verbessern könne, wenn der äolische Modus in seinem Wesen, nämlich als ein Hauptton, gelassen, der hypoäolische aber mit beyden phrygischen Moden zusammen geschmolzen, und ihm der Name: der phrygische Modus gegeben würde ; dieser letztere würde also eine plagalische Tonart seyn. Und so hätten wir vier authentische Tonarten, nämlich D, F, A und C, und zwey plagalische, nämlich G, als eine dem A untergeordnete und G, als eine dem C untergeordnete Tonart. Und nach dieser Veränderung und Verbesse-



rung könnte man einigermaßen nach der ehemaligen Jarlinischen Art dem C die erste Stelle, dem D die zweite Stelle, dem E die dritte, dem F die vierte, dem G die fünfte und endlich dem A die sechste Stelle einräumen, und sich übrigens nicht in eine bestimmte oder vorgeschriebene Höhe oder Tiefe einzuschränken nöthig haben. Wollte man aus Ehrfurcht gegen die alten Erfinder dieser ehrwürdigen Moden die Moden C und G nicht für plagalische, oder als vom A und C abhängige, plagalische Tonarten ansehen: so könnten die sechs Töne C, D, E, F, G und A jeder eine besondere Tonart vorstellen, weil sie doch nach ihrer Leiter insgesamt von einander unterschieden sind. Will man mir aber darinn nicht Beyfall geben, sondern die sechs alten avthentischen nebst ihren sechs plagalischen Moden insgesamt behalten: Wohl gut! ich werde nicht dagegen streiten; nur hoffe ich, man werde den Beyspielen eines Fux, Bränestini, Berardi und anderer braven Männer gemäß, deren Andenken bey einem jeden rechtschaffenen Musikverständigen rühmlich bleiben muß, sich kein Bedenken darüber machen, wenigstens zu dulden, wenn man es waget, die plagalischen oder untergeordneten Moden mit ihren avthentischen oder Oberherren zu verbinden, um dadurch die Tonleitern der letztern zu erweitern und zu verbessern. Folglich hoffe ich, da ich dieses wage, nicht Gefahr zu laufen, dießfalls vor ein musikalisches Kegergericht gefordert zu werden. — Ich werde mich hernach über diese nicht unwichtige Materie noch einmal besonders und deutlicher erklären.

## §. 196.

Als einen offenbaren Beweis, wie zweifelhaft oder willkührlich der Unterschied der avthentischen und plagalischen Tonarten auch so gar von den berühmtesten Componisten und Tonlehrern ihrer Zeit geachtet worden, will ich zum Beschluß dieses zweiten Punkts aus den Schriften eines sehr angesehenen Tonlehrers und Componisten, den selbst Fux seiner Hochachtung würdig geschäzet hat, die in vörliger Harmonie vorgestellten Schlußclauseln aller zwölf Töne hier einrücken. Sie sind aus des Angelo Berardi Briefen genommen,



welche er in Bologna im Jahre 1693 unter dem Titel *Il perche Musicale overo Staffetta armonica etc.* heraus gegeben hat. Diese Briefe des Berardi sind von ihm an einige zu ihrer Zeit angesehene Virtuosen geschrieben, und der Brief, worinn folgende Clauseln stehen, ist insonderheit an einen Deutschen, Namens Caspar Vischer (Casparo Vischer), der als Musikus in den Diensten des Fürsten Bischofs von Freisingen stand, geschrieben.

Die Ueberschrift, die er über diese Clauseln gesetzt hat, ist diese:  
Clausule Armoniche delli 12 Tuoni, che danno le ripercussioni e misure de' Modi nel *Principio*, *Mezzo* e *Fine* secondo la loro natura.

Von jedem Tone stehet zuerst die erste, oder Anfangsclausul (*Principio*), diese ist nichts anders als die gewöhnliche Clausula secundaria; hernach die zwote oder die mittlere Clausul (*Mezzo*), und endlich die dritte oder Finalclausul (*Fine*), oder Clausula perfecta principalis, und diese ist dem Haupttone und seinem Nebentone gemein. Man wird sie in folgendem Abdrucke sehen, und ich werde ihnen hernach einige Anmerkungen beifügen.

	Principio.	Mezzo.	Fine.
Der Dorische Modus.			
	<p>Primo Tono.</p>		



## Betrachtung über die Tonarten,

Principio.

Mezzo.

Fine.

Der Hypodorische Modus.

Secondo Tono.

Principio.

Mezzo.

Fine comunemente.

Der Phrygische Modus.

Terzo Tono.



# Moden und Octavengattungen der Alten &c.

431

Principio.

Mezzo.

Fine comunemente.

Der Hypophrygische Modus.

Quarto Tono.

6 7 6 5 6 3 6 5 6 \*

Principio.

Mezzo.

Fine.

Der Lydische Modus.

Quinto Tono.

4 3 6 4 \* \*

5 6 4 3



## Betrachtung über die Tonarten,

Principio.

Mezzo.

Fine.

Der Hypolydische Modus.

Sesto Tono.

6 76      4\* \*      6 43

Principio.

Mezzo.

Fine.

Der Mixolydische Modus.

Settimo Tono.

6 4\*      \*      6 98      4\*



Principio.

Mezzo.

Fine.

Der Hypoionische Modus.

Ottavo Tono.

Principio.

Mezzo.

Fine.

Der Aeolische Modus.

Nonno Tono.



Principio.

Mezzo.

Fine.

Der Hypodäolische Modus.

Decimo Tono.

6 76 4\* 6 76 43 4\* \*

Principio.

Mezzo.

Fine.

Der Ionische Modus.

Undecimo Tono.

76 4\* 6 65 43



Principio.

Mezzo.

Fine.

Der Hypoionische Modus.

Duodecimo Tono.

§. 197.

Man kann aus diesen in vier Stimmen vorgestellten Clauseln durch alle zwölf Moden sehen, wie wenig Berardi sich aus dem Unterschiede der authentischen und plagalischen Tonarten in Ansehung ihrer Höhe und Tiefe gemacht hat; denn die letztern steigen oft eben so hoch, ja manchmal noch höher, als die erstern. Daß auch ein dergleichen Verfahren damals sehr gebräuchlich gewesen, siehet man aus diesem Ausdrucke, der sich in dem angezeigten Briefe findet, wenn es heißt: secondo l'opinioni di molti, e diversi Autori. — Hiernächst wird man darinn auch sehen, daß er in allen Moden, nämlich in einem jeden authentischen und plagalischen vorzüglich nur drey Clauseln anmerket; wie auch, daß die Hauptfinalclausul des authentischen und plagalischen Modus, was die Harmonie betrifft, meistens eine und eben dieselbe ist, und nur in der Melodie der Oberstimme oder der Unterstimme etwas verändert wird, ob schon der Schlußton eben derselbe bleibt; ausgenommen im hypophrygischen Modus, worinn, weil der phrygische Modus die zwote



Clausul in die Quarte A, und die dritte ebenfalls ins A, doch als eine förmliche Hauptcadenz, gemacht hat, die zwote Clausul als eine unvollkommene oder abgebrochene und ins E moll gehörige, Cadenz ins H mit dem großen Dreyflange, die Finalclausul ins E, aber als eine abgebrochene Cadenz der Tonart A, gemacht wird. Durch diese sonst nicht mit den phrygischen Moden, aber wohl mit unsern Molltonarten übereinkommende Veränderung der Cadenzen, wird, welches besonders merkwürdig ist, die plagalische Tonart, nämlich die hypophrygische, von ihrer Haupttonart auf eine sehr wichtige Art unterschieden. Ein Umstand, der sich in keinem der übrigen Moden befindet. — Doch man siehet überhaupt gar wohl, daß Berardi die Clausuln und die Sprengel der Tonarten keinesweges hat einschränken wollen, und daß ihm an der Freyheit, zwar regelmäßig, aber ohne Pedanterie zu schreiben, mehr gelegen gewesen ist, als an dem allgemeinen Wahne von dem Unterschiede beyderley Gattungen der Tonarten der Alten. — In der hypophrygischen Hauptfinalclausul, die er zwar oben über der Schlußclausul durch das Wort comunemente der phrygischen untergeordnet hat, findet sich noch eine merkwürdige Harmonie, indem er vor dem Eintritte des Schlußtones bey der Harmonie der Unterdominante A im Tenore die große Sexte nach der vorangegangenen Quinte nachschlagen läßt, wodurch denn zwischen dem Tenore und dem Diskante eine falsche Quinte, worauf in der geraden Bewegung eine reine Quinte folget, entstehet. Ein Gang, der vorzeiten etwas seltenes war. So sehen wir auch in diesen kleinen Exempeln hin und wieder eine Denckungsart in der Harmonie, die man heut zu Tage nicht eben durchaus billigen wird, oder kann. Die Stimmen stehen fast überall überaus weit von einander, wodurch denn eine sehr zerstreute Harmonie entstehet. Man siehet aber wohl, daß Berardi mehr darauf gesehen hat, allen Stimmen eine Art einer melodischen Fortschreitung zu geben, als die Harmonie zusammen zu halten. Heute zu Tage aber, da man es in der Melodie viel weiter gebracht hat, als damals, wird man dergleichen vielleicht weder wagen noch nöthig



haben: denn man kann es anist mit Recht für einen Fehler halten; man sieht vielmehr vorzüglich und zwar mit Recht darauf, die Harmonie zusammen zu halten. Eine Hauptregel in der Harmonie, die auf sehr gute Gründe gebauet ist, und die die Alten eben so gut als wir kannten, aber nicht mit solcher Nichtigkeit auszuüben wußten. Doch dieses nur beyläufig; an seinem Orte werden wir umständlicher davon reden müssen.

Nachdem ich diese Clauseln aus dem Berardi bereits angeführt, und beurtheilet hatte, so fällt mir beym Nachschlagen im Kircher etwas in die Augen, das ich mir nicht vermuthen war. Ich finde nämlich die angeführten Clauseln insgesamt und fast von Note zu Note beym Kircher. Ein Beweis, daß die davon geäußerte Denkungsart älter ist, als ich vorher gedacht hatte. Und dieses kommt meiner Meynung, daß nämlich die alten Tonmeister oft anders gesetzt, als gelehret haben, völlig zu statten. Es verdriest mich aber, daß Berardi nicht angemerkt hat, woher er sie genommen. Ein Italiener schreibt an einen Deutschen. — Genug! Kircher hat auch zuweilen die Harmonie besser zusammen gehalten.

§. 198.

III. Ich habe nun noch etwas von der besondern Art des Ambitus bezubringen, nämlich von dem Ambitus, den ich §. 73. und folg. den charakteristischen Ambitus genennet, und daselbst nach der Beschaffenheit unserer harten und weichen Tonarten beschrieben habe. Wir müssen dabey sehen, wie fern die Kenntniß desselben auch in den alten Kirchentönen nützlich seyn kann. Ich kann nicht mit Balthern glauben, daß diese Eintheilung, Charakterisirung und Benennung der so genannten Chorden oder Töne der Klangleiter nur zum Besten unserer zwölf harten und weichen Tonarten sollten erfunden geworden seyn; sondern mich dünkt, sie könnten in den Kirchentönen eben so gut statt finden, und ihnen nicht weniger nützlich seyn. Es waren auch zu der Zeit, da Brossard sein Wörterbuch herausgab, die harten und weichen Tonarten zwar bekannt genug, aber doch noch nicht so überall gemein, als daß Brossard bey

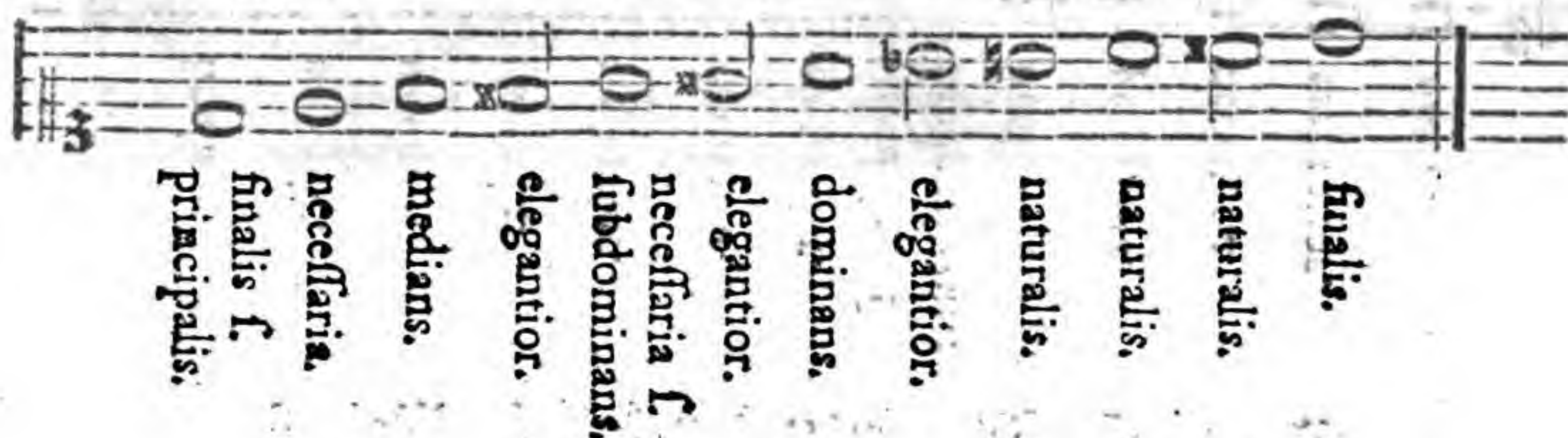


der Beschreibung dieser Chorden nur auf diese Tonarten der Neuern, wenn man so reden darf, sein Augenmerk sollte gerichtet haben. Ueberdieß sehen wir in Brossards Wörterbuche im Artikel *Mode* deutlich genug, daß diese Erfindung allgemein ist, weil er sie mit deutlichen Worten auf die alten Moden anwendet. Er nennet den Hauptton, die Terz und Quinte *Sons Essentiels* oder auch *Cordes principales* u. s. w. Sie ist auch in der That allen Tonarten und Moden vortheilhaft. Es ist wahr, der Unterschied der Tonleitern in beyderley Arten der Tonarten, nämlich der alten und der neuern, verursacht einige Schwierigkeiten; doch sie sind nicht von Erheblichkeit. Sie bestehen darinn: den Stufen der Leitern einer jeden dieser sechs Haupttöne oder Moden (denn auf die authentische allein müßte dieser charakteristische Ambitus eingeschränkt seyn, weil sie Haupttonarten sind, und die plagalischen oder Nebentöne sich nach ihnen richten müssen) nach ihrer diatonischen Ordnung, so verschieden sie auch in diesen sechs Moden seyn mögten, ihre besondern Namen zu ertheilen, nach eben der Art, wie sie schon bey den harten und weichen Tonarten angegeben sind. Doch ist es leicht zu begreifen, daß diese Namen der veränderten Folge und Vermischung der diatonischen Klangstufen mit einigen unentbehrlichen chromatischen Tönen gemäß seyn müssen. Ich will einen Versuch wagen, diese charakteristischen Benennungen der Klangstufen der eigentlichen diatonischen so wohl als der dazu nothwendigen und zierlichen Zwischenstufen nach den schon bemerkten sechs Haupttönen hier vorzuschlagen, und zugleich in Noten vorzubilden. Man wird wenigstens daraus sehen, wie sehr gut man den Ambitus derselben erweitern, und dadurch Gelegenheit nehmen kann, mit sehr guter Art in andere Töne überzugehen, und folglich die darinn ausgearbeiteten Melodien oder musikalischen Stücke geschmackvoller zu machen, auch die Ausweichungen besser und natürlicher mit einander, und doch dem Haupttone gemäß, zu verbinden, den Zusammenhang mancher andern Tonarten aber zu verbessern.

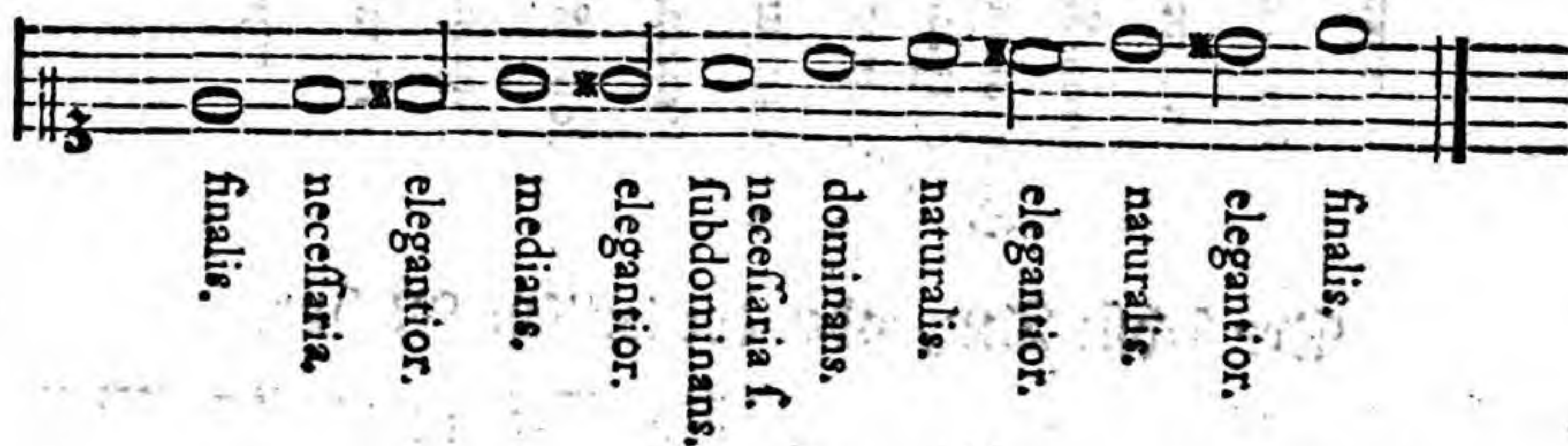


§. 199.

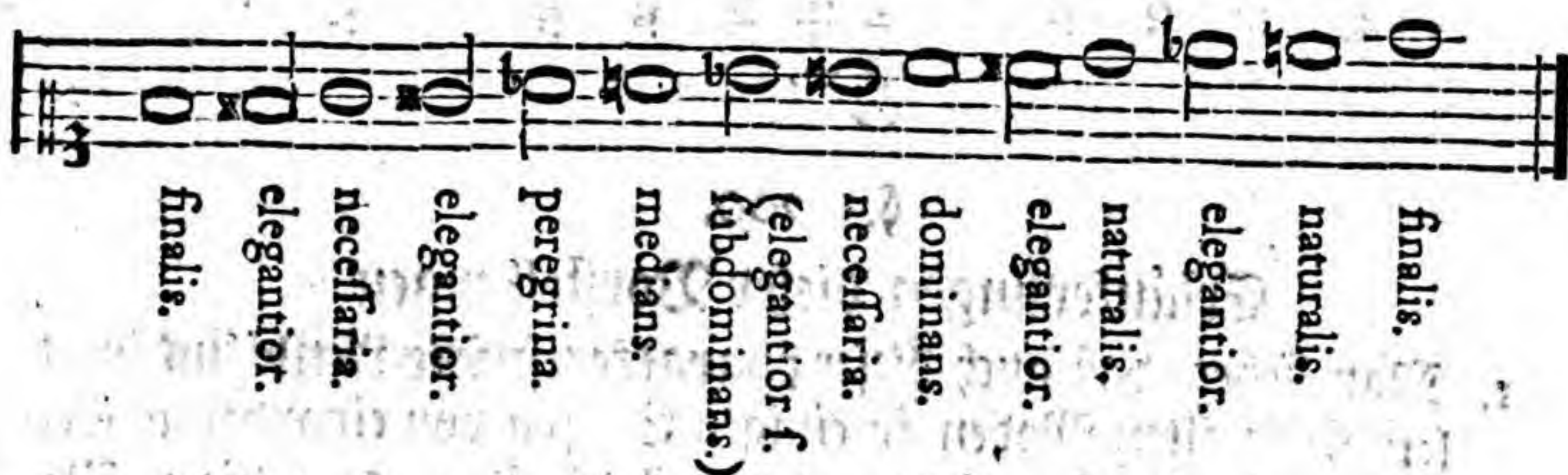
Der erste Ton, oder der dorische Modus.



Der andere Ton, oder der phrygische Modus.



Der dritte Ton, oder der lydische Modus.





## Betrachtung über die Tonarten,

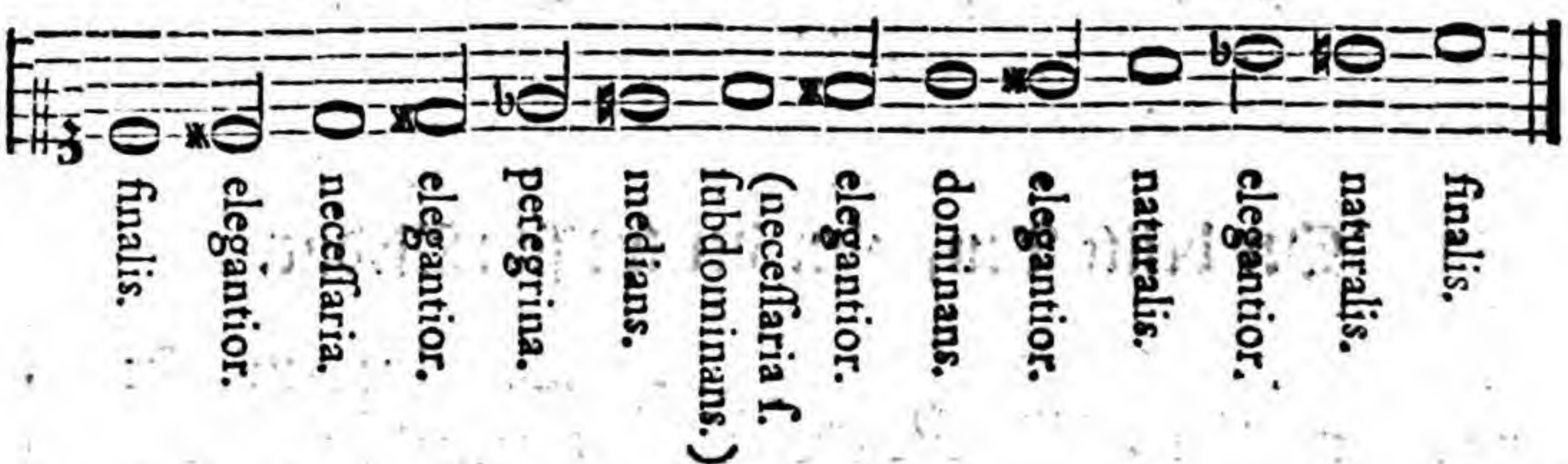
Der vierte Ton, oder der mixolydische Modus.



Der fünfte Ton, oder der äolische Modus.



Der sechste Ton, oder der ionische Modus.



§. 200.

## Erläuterungen dieser Vorstellungen.

1. Man siehet, daß auch dieser charakteristische Ambitus in allen diesen alten Moden in einigen Stufen von einander abweicht. Dieses ist nothwendig, weil die Tonleitern dieser Mo-



den selbst, wegen Beybehaltung der diatonischen Leiter, welche in keiner Tonart verändert werden darf, in einer jeden Tonart nothwendig eine andere Folge der Töne oder Stufen verursachen, und folglich von einander abweichen müssen.

2. Die Chordae essentiales oder wesentlichen Töne sind die Töne des der Tonart gemäßen Dreyflanges, nämlich finalis, medians und dominans, der Hauptton, die Terz und die Quinte.
3. Die Chordae necessariae oder nothwendigen Töne sind in der ersten, in der dritten, vierten, fünften und sechsten Tonart die große Sekunde, und in der ersten, zwoten, vierten, fünften und sechsten Tonart die kleine oder vollkommene Quarte, in der zwoten Tonart aber die kleine Sekunde und in der dritten Tonart die große Quarte. In der dritten Tonart mangelt zwar eigentlich die Subdominante, sie wird aber darinn unter dem Namen der zierlichen oder schönen Saite (Chordae elegant.) ersetzt, oder wiederhergestellt.
4. Die Chordae naturales oder natürlichen Saiten oder Töne sind in der ersten, dritten, vierten und sechsten Tonart die große Sexte, und in der zwoten und fünften die kleine Sexte; ferner in der ersten, zwoten, vierten und fünften die kleine Septime; imgleichen in der ersten, dritten, vierten, fünften und sechsten die große Septime. Nur diese fünf Tonarten können ein Semitonium Modi, nämlich den großen halben Ton der Tonart haben, weil der zweete Modus in seinem Haupttone keine vollkommene Schlußclausul erlaubet, sondern mit einer abgebrochenen Clausul schließen muß, wenn er nämlich in seinen Hauptton durch eine Clausulam perfectam schließen soll. Anstatt dieser Schlußclausul aber pfleget er, wie wir aus des Berardi zuvor angeführten uralten Schlußclausuln sehen, vornehmlich in die Quarte, oder Subdominante A, welche eine nothwendige Saite ist, von der gewissermaßen, wie selbst aus dem Berardi zu erhellen scheint, die Modulation abhänget, eine förmliche Cadenz zu machen; welche man also nach dem



Beispiele der alten Componisten eine Clausulam finalem perfectam dieser Tonart nennen kann.

5. Die Chordae elegantiores, die zierlicheren oder schönen Saiten oder Töne sind in der ersten Tonart die große Terz, die große Quarte und die kleine Sexte; in der zweiten Tonart die große Sekunde, die große Terz, die große Sexte und die große Septime; in der dritten Tonart der kleine halbe Ton oder die große Prime, die größte Sekunde, die kleine Quarte, wie wir schon angemerkt haben, die größte Quinte und die kleine Septime; in der vierten Tonart die große Prime, die große Quarte und die größte Quinte; in der fünften Tonart die große Terz, die große Quarte und die große Sexte; endlich in der sechsten Tonart die große Prime, die größte Sekunde, die große Quarte, die größte Quinte und die kleine Septime.
6. Nur die dritte, vierte und sechste Tonart weisen eine Chordam peregrinam oder fremde Saite auf. Diese ist in diesen dreien Moden die kleine Terz des Haupttones, welche, weil sie der Tonart widerspricht, nicht in die Leiter derselben kann aufgenommen werden; aber wohl zu einer besondern pathetischen Ausweichung geschickt, oder brauchbar werden kann. In den übrigen dreien Moden sind die Töne, welche sonst ebenfalls Chordae peregrinae seyn würden, vielmehr für Chordas elegantiores oder zierlichere Saiten anzusehen; aus der Ursache, weil sie jedesmal das Untersemitonium einer nothwendigen Ausweichung ausmachen. Sie überschreiten zwar eben so wohl, wie die eigentlichen fremden Töne, die festgesetzte diatonische Leiter, und also die Regel aller Moden; allein hier sind sie aus bemeldter Ursache nicht mehr so fremde, sondern der Ausweichung wegen, die sie gleichsam vorbereiten, nothwendig.

§. 201.

7. Man kann hieraus am besten auf die gewöhnlichen oder ordentlichen Ausweichungen, wie auch auf die ungewöhnlichen oder Nebenausweichungen schließen, und sie zugleich dadurch erken-



nen und beurtheilen lernen. Die ersten werden in allen diesen sechs Moden durch die beyden nothwendigen Töne des, der Natur der Tonart gemäßen, harmonischen Dreyklanges, nämlich durch die in der diatonischen Leiter befindliche Terz und Quinte des Grundtones bestimmt. Und obschon in der zweiten Tonart die große Terz zum Accorde der aushaltenden Finalnote nothwendig ist: so kann sie der natürlichen diatonischen Leiter wegen doch niemals eine Ausweichung formiren; sie muß vielmehr in diesem Falle der kleinen Terz den Vorzug überlassen; daher denn G die wahre der Tonart gemäße Terz des herrschenden harmonischen Dreyklanges und der, die Ausweichung bezeichnende, Ton ist. Man kann dieses auch in denen aus dem Berardi angeführten uralten Exempeln sehen. Und weil die Quinte in dieser Tonleiter kein Untersemitonium der Tonart haben kann, indem ihr die reine Quinte und zugleich der harte harmonische Dreyklang mangelt: so kann man ebenfalls nicht mit einer förmlichen Schlußclausul in die Quinte schließen. Es fällt folglich in der phrygischen Tonart die Ausweichung in die Quinte derselben weg; anstatt deren aber bedienet man sich der Ausweichung in die Quarte; welche folglich als eine dieser Tonart gewöhnliche und ordentliche Ausweichung anzusehen ist. Wie denn auch die Alten, nach dem Berardi und Kircher, wie man bey dem dritten Tone sehen kann, so gar die Hauptfinalcadenz ins A gemacht haben. Aber darüber muß man sich wundern, daß sie sich dieses A moll nicht bloß als einer Ausweichung, sondern als der Haupttonart selbst bedienet haben, und dann ins E moll gegangen sind; wie man im vierten Tone deutlich siehet; doch, wie ich schon angemerkt habe, manche gute Componisten setzten den alten Kirchentönen viel weitere Gränzen, als diejenigen gethan haben, denen mehr pedantisches anklebete. — Die fünfte Tonart erlaubt keine förmliche Schlußclausul in die Quinte, wie wir bereits wissen; weil die Quinte des Haupttones keine reine Quinte in der Ton-



leiter antrifft. Sie erlaubt also bloß eine abgebrochene Clausul in die Quinte, aber mit dem großen Dreyklange, gerade auf dieselbe Art, wie in der zwoten Tonart die abgebrochene Schlußclausul ins E gemacht wird. Man siehet dieses auch im neunten und zehnten Tone der angeführten Schlußclausuln. — Die Nebenausweichungen dieser Moden bezeichnen diejenigen diatonischen Klangstufen, welche entweder in der Leiter, oder in den zierlichern Tönen, ihre ihnen gehörigen und unentbehrlichen großen halben Töne der Tonart, nämlich das große Untersemitonium, finden. Und diese sind in der ersten Tonart die Quarte, die kleine Sexte und die kleine Septime; in der zwoten Tonart die kleine Sekunde, die kleine Sexte und die kleine Septime; in der dritten Tonart aber die große Sekunde und die kleine Sexte; wozu noch die kleine Quarte, ungeachtet sie nur unter die zierlichern oder schönen Saiten gehöret, gezählet werden kann, weil sie gleichwohl ihren harmonischen Dreyklang in der unveränderten diatonischen Leiter, nicht weniger auch ihre kleine Quarte, obwohl nur durch eine sie bezeichnende zierlichere Note, auch ihr Untersemitonium der Tonart, und so gar ihre ihr zukommende ganze diatonische Leiter in unserer Vorstellung dieses Ambitus findet. Berardi oder die Alten waren gleichwohl zu religiös, sich ihrer als einer Clausul zu bedienen. — Und will man diese Ausweichung als eine Versetzung der Haupttonart ansehen: so hat man die, sich in unserer Vorstellung befindliche, kleine Quarte gar nicht einmal nöthig, weil sie gegen die Richtigkeit der Versetzung streiten würde. — In der vierten Tonart werden die Nebenausweichungen durch die Sekunde, Quarte und Sexte bezeichnet. In der fünften Tonart zeigen die Quarte, die kleine Sexte und die kleine Septime die Nebenausweichungen an, so wie in der sechsten Tonart die große Sekunde, die reine Quarte und die natürlich große Sexte. — Wegen der vierten Tonart ist noch anzumerken, daß man, weil sie beynähe besser in die Quarte,



als in die Quinte (welche, wenn man darinn ausweicht, am besten weich seyn muß, wie wir auch beyrn Berardi sehen,) ausweicht, und sich überdieß eine Chorda peregrina oder ein fremder Ton in diesem Ambitus zeigt, auch zuweilen in die kleine Septime ausweichen kann. Ob nun dieses zwar eine fremde Ausweichung ist, so wird sie doch alsdenn sehr natürlich, wenn man diese Tonart als eine der sechsten Tonart untergeordnete Nebentonart oder Hypoionische ansehen will, dem Vorschlage gemäß, den ich im 195. §. gethan habe.

Man wird, wie ich hoffe, aus diesen umständlichen Erläuterungen des charakteristischen Ambitus die Natur und Güte dieser alten Moden oder Kirchentöne noch deutlicher und unterscheidender einsehen und kennen lernen. Man siehet zugleich daraus, wie sehr verschieden sie von unsern gewöhnlichen harten und weichen Tonarten sind. Und obschon der äolische Modus unserer weichen, und der ionische Modus unserer harten Tonart sehr ähnlich siehet: so zeigt dennoch der igt beschriebene Ambitus den Unterschied, der sich zwischen beyden befindet, sehr genau an; so wie auch aus der Beschaffenheit ihrer Ausweichungen dieser Unterschied merklich wird.

§. 202.

IV. Man kann aus allen diesen Anmerkungen urtheilen, daß diese sechs Moden von besonderer und nicht gemeiner Wichtigkeit sind; denn, ob sie schon nicht so viele Freyheiten erlauben, wie die gewöhnlichen harten und weichen Tonarten, so unterscheiden sie sich hingegen durch ihren besondern ehrwürdigen und ernsthaften Charakter, der vorzüglich die Kirchenmusik bezeichnet und ihr vollkommen angemessen ist. Wenn wir sie ganz und gar abschaffen wollten, wie solches einige große Musikverständige unserer Zeiten fast allzu nachdrücklich anrathen, manche andere aber mehr aus Gewohnheit oder Hochachtung gegen jene, als aus Einsicht, damit übereinstimmen: so würde die Kirchenmusik dadurch nicht wenig verlieren; der



mannigfaltigen Veränderung, die die Musik überhaupt durch Beibehaltung derselben gewinnt, nicht zu gedenken. Und warum sollten wir der Musik eine Mannigfaltigkeit rauben, die mehr zu ihrem Vortheil als Nachtheil gereicht? Oder warum sollten wir ihre Güter verkümmern, die ihr mit einem vorlängst verjährten Rechte eigenthümlich zugehören, und sie gleichsam dadurch enger einschränken? Man lasse der Kirche diese Moden, in deren Besitz sie seit undenklichen Jahren ungestört gewesen ist; sie haben doch von Natur einen sehr ernsthaften und pathetischen Charakter, und schicken sich folglich vollkommen wohl zu einem so wichtigen und unterscheidenden Gebrauche; zumal da auch der Choralgesang, so wie auch noch viele unserer gebräuchlichen Kirchenmelodien sich auf sie gründen. Wollte man sie gänzlich abschaffen: so müßte man damit eine sehr beschwerliche und gleichwohl unnütze Veränderung vornehmen, welche vielerley Schwierigkeiten unterworfen seyn würde. Man kann auch die Schönheit, die Würde und besondere Pracht dieser alten Kirchentöne, wenn man sie genau betrachtet, gar bald erkennen; denn einige unserer Kirchengesänge sind davon unverwerfliche Zeugen. Es ist nur zu beklagen, daß die meisten alten Melodien dieser Gesänge hin und wieder theils wirklich verfälschet sind, theils wegen der Unwissenheit vieler Cantoren und Organisten noch mehr verfälscht, und daher größtentheils unrichtig gesungen werden. Man will sie gegen Vernunft und Natur und auf eine auf Unwissenheit gegründete Art gleichsam modernisiren, ohne sie zu verstehen, oder einzusehen; und dadurch werden sie gänzlich verdorben. Ja, weil manche dieser Gesangsweisen anist nicht anders als nur verdorben gebraucht werden: so sind ihre ursprüngliche Beschaffenheit und Schönheit, die insgemein voller Ausdruck sind, ganz verstellt, unkenntlich und sich selbst widersprechend geworden. Sie setzen daher auch oft die besten Kenner in Verwirrung; daher auch solche Männer, denen es sonst an Einsicht in diese alten Moden keinesweges mangelt, in solche Verlegenheit gerathen; wodurch sie sie öfters unrichtig anführen, und vorstellen. Man wird dieses in verschiedenen Melodien, selbst in dem



sonst aus vielerley Ursachen vortreflichen Choralbuche eines Telemanns, wahrnehmen. Daher mag es auch gekommen seyn, daß der sonst sehr gute, und vielleicht beste Kenner dieser Kirchentöne, der brave Walthers in seinem musikalischen Wörterbuche einigen Melodien vielleicht nicht eben allezeit die richtigsten Moden anweist; welche aber doch nur solche sind, die in keiner andern, als in einer versetzten Tonart brauchbar seyn können. Wiewohl der fleißige Mann ist zu entschuldigen; denn manche, deren ursprüngliche Melodie theils durch die Länge der Zeit, theils auch wohl aus andern Ursachen, meistens aber aus Unwissenheit oder Nachlässigkeit, fast gänzlich verdorben, oder unkenntlich geworden sind, sind benahe nicht mehr unter ihre eigenhümliche Moden zu ordnen, und sehen daher durchaus sehr zweydeutig aus; wozu noch kommt die oft unrichtige Verwechslung der authentischen mit den plagalischen, worauf so gar die ersten Urheber selbst nicht gehörig mögen gesehen haben. Und alles dieses mag den braven Walthers so wie auch den unsterblichen Telemann manchmal verleitet haben, den ersten dieser oder jener Melodie eine unrechte Stelle anzuweisen, den andern aber ihnen eine, dem ursprünglichen Wesen ihrer Tonarten, von denen sie sich herschreiben mögen, nicht allzu angemessene Harmonie zu ertheilen. Aber diese wieder ihre Einsicht und gegen ihren Willen begangenen Fehler sind ihnen gar nicht nachtheilig; denn da die Sachen so zweydeutig sind, daß sie sich gleichsam nur von ungefehr errathen lassen: wer ist vermögend, sie völlig zu entscheiden, und sie zu berichtigen? Es wäre wohl der Mühe werth, daß ein geschickter Mann, der diese unsere alten, und zwar vornehmlich die wahren authentischen, Töne gründlich kannte, und zu unterscheiden wüßte, diese alten Kirchenmelodien aussuchen, von ihren Fehlern reinigen, und in ihr altes Wesen wieder herstellen mögte; vornehmlich aber müßte er, um die Sache und den Gebrauch zu erleichtern, sich dabei nicht an die plagalischen kehren; zumal da diese manche Melodien nur verwirren und zweydeutig, und also wirklich mehr als plagalisch machen. Auch einige, die man



in andere Töne versetzt hat, haben bey dieser Versetzung gelitten, und sind durch Einschlebung fremder nicht in die Tonart gehörigen Töne verstellt, oder durch unrichtige und der Tonart nicht gemäße Gänge aus ihrer alten diatonischen Bahne abgeleitet worden. — Aber müßte ein solcher Mann nicht ein Oedipus seyn? — Der einfältige diatonische Sprengel hat in Wahrheit so etwas originäles und würdiges an sich, und ist der einfältigen Natur und der Stimmweite der meisten Menschen, woraus er auch wirklich entsprungen war, so natürlich und bequem, daß es unstreitig eine überaus lobenswürdige Bemühung seyn würde, ihn in unsere Kirchenmelodien völlig wieder einzuführen. Hier ist sein rechter und würdiger Gebrauch; hier wird er durch seine Simplicität am meisten ins Herz dringen, und uns dadurch die alte wesentliche Pracht der Musik am schönsten und beweglichsten vorstellen! — Ich war ehemals willens, mit einigen dieser Kirchenmelodien hier einen Versuch einzurücken; allein da diese Betrachtung der alten Kirchentöne ohnedieß benähe zu weitläufig geworden ist, so muß ich die Ausführung dieses Vorsatzes bis auf eine andere und bessere Gelegenheit versparen. Doch vielleicht findet sich auch, wie ich solches lieber sehen würde, und es daher aufrichtig wünsche, ein würdigerer Mann, der eine so nöthige und rühmliche Arbeit mit mehrerer Geschicklichkeit, Geduld und Fleiße unternimmt, und die wahre Melodie und Harmonie unserer Kirchengesänge verbessert und auf ihren Ursprung zurückführet. Hierzu aber mögte wohl der §. 195. gedachte Vorschlag wegen der, den alten Tönen sehr nöthigen, Veränderung und Verbesserung, wovon ich hernach weiter reden werde, nicht undienlich seyn \*).

\*) Ich hatte gehofft, die beyden seltenen und ersten Ausgaben des so genannten Wittenbergischen Deutsch-Gesangbüchleins von dem alten Kapellmeister Magister Walther (einem vertrauten Freunde Doktor Luthers), mit vier und fünf Stimmen von den Jahren 1544. und 1551. welche sich bisher in dem hiesigen musikalischen Archive befunden hatten, noch

vor der Vollendung dieses ersten Theiles meines Buches zu erhalten. Allein sie sind durch die Nachlässigkeit des Mannes, der die Aufsicht über dieses Archiv bisher gehabt hat, entweder verrissen, oder wohl gar verloren gegangen. Ein Verlust, der gewiß von großer Wichtigkeit ist. Meine Hoffnung ist also verschwunden. Man hätte ohnfehlbar daraus die Melodien un-



§. 203.

V. Nunmehr muß ich, um der Vollständigkeit Genüge zu thun, theils wegen der Ordnung, nach welcher diese alten Tonarten auf einander folgen, theils auch wegen der Abweichung von derselben, die sich auf ihren ersten Ursprung, oder doch auf eine ältere Ordnung gründet, einige, theils kritische, theils historische Anmerkungen, beybringen. Ich habe schon oben §. 168. angemerkt, daß wir diese zur Gewohnheit gewordene Ordnung vornehmlich dem Glarean zu danken haben. Gleichwohl finden sich einige Schriftsteller, die mit derselben nicht sehr zufrieden sind, weil, wie es nur mehr als zu gewiß ist, Glarean die Namen der alten griechischen Moden unserer ersten deutschen Kirchengesänge vollständig berichtigen können. — Ich habe aber hingegen durch die Güte eines verehrungswürdigen Freundes zwey alte Psalmbücher, deren eines im Jahr 1578. in Strassburg, und das andere, aber in plattdeutscher Sprache, im Jahr 1588. in Hamburg gedruckt ist, erhalten. Das erste enthält über 200 Lieder, doch nur bloß mit ihren alten Melodien, das andere aber meistens hundert derselben ebenfalls bloß mit ihren alten Melodien, doch mit beygefügter Nachricht, aus welchem Modus eine jede Melodie gesetzt ist. Sie sind inzwischen beyde von besonderer Merkwürdigkeit, doch vorzüglich das letzte mehr, als das erste, weil alle darinn befindliche Melodien unverfälscht und in ihrem ursprünglichen Tone erscheinen. Das erste ist hingegen weit vollständiger und übriggens, obschon einige transponirte Melodien darinn vorkommen, ganz original, und folglich ebenfalls ganz zuverlässig richtig. Ein Kenner, der auf die Herstellung der Originalmelodien unserer alten Kirchengesänge bedacht seyn wollte, würde aus diesen beyden sehr seltenen Büchern auf die deutlichste und gewisseste erfahren können,

aus welchen Moden eine jede Melodie ursprünglich gesetzt ist. Sie besitzen alle Merkmale der vollkommensten Richtigkeit, zumal da sie in solchen Zeiten gedruckt sind, da man noch die äußerste Sorgfalt trug, die alten Kirchentöne unverfälscht zu erhalten, und noch wenig oder nicht mit unsern neuern harten und weichen Tonarten bekannt war. Ich habe geglaubt, diese Nachricht werde einem Liebhaber und Kenner der alten Kirchentöne nicht überflüssig seyn, weil diese Bücher in der That sichere Beweise von den Eigenschaften derselben sind. Dieses muß ich dabey noch anmerken, daß in den Melodien, deren Tonleitern weich sind, in allen Clausulis finalibus, so wohl primariis als secundariis, wenn sie diskantirend sind, keine große Terz sondern jederzeit die kleine Terz der Dominanten vorkommt, daher sie folglich der ursprünglichen diatonischen Leiter ganz gemäß sind. Die Regel, daß alle Töne der Melodie und Harmonie unverändert diatonisch seyn sollen, ist überall und in allen Melodien zu erkennen. Doch in der Vorrede werde ich eine umfänglichere Nachricht von diesen Büchern ertheilen.



richtig angebracht hat. Ich habe auch bereits im 176sten §. bemerkt, daß Mizler aus einer nicht hinlänglichen Kenntniß dieser Moden einen weit bewährtern und unstreitig in allen zur Musik gehörigen Wissenschaften weit erfahrnern Mann, als er selbst war, nämlich einen berühmten Fux, ganz mit Unrecht beschuldiget hat, er habe sich in der Benennung der ersten und zehnten Tonart geirret, indem er jene den phrygischen, diese aber den dorischen Modus genennet. Daß aber Fux sich gar nicht geirret hat, dieses ist nur mehr, als zu gewiß, wenn wir uns in den Schriften anderer braven Männer, und zwar ein wenig besser, als Mizler gethan hatte, umsehen wollen. Man müßte dieses denn einen Irrthum nennen, daß Fux durch diese Benennung zu erkennen gegeben hat, wie ihm die glareanische Ordnung der Namen dieser Moden nicht die richtigste zu seyn schien, und er vielmehr wünschte, die alten ursprünglichen Namen wiederhergestellt zu sehen. Doch Herr Marpurg hat bereits den Fehler Glareans angemerkt, und ich will ich diesfalls auch noch den fleißigen und nicht ungelehrten Tevo anführen, der von den alten griechischen Moden und auch von den neuern glareanischen und ehemals von dem Pabst Gregorius dem Großen hergestellten Kirchentönen überaus vernünftig und richtig urtheilet; wie man denn seine Abhandlung über dieselben im vierten und fünften Kapitel des vierten Theiles seines nicht unbekannten Buches, welches unter dem Titel: *Il Musico Testore*, im Jahre 1706. zu Venedig herausgekommen ist, mit Nutzen und Vergnügen wird nachlesen können. Nachdem er im vierten Kapitel die Moden oder Octavengattungen der Griechen beschrieben, und die verschiedenen Nachrichten einiger Skribenten, die sehr von einander abgehen, angeführt, untersucht und mit einander zu vergleichen gesucht hat, kommt er endlich im fünften Kapitel auf die Kirchentöne oder Moden damaliger Zeiten, wie sie Glarean eingeführet hat; von denen ich aber ihres Ursprungs wegen zuvor noch etwas aus des Herrn Marpurgs kritischen Einleitung in die Geschichte der alten Musik anführen muß. Vor den Zeiten Gregors des Großen mußte man, der Anordnung



des heil. Ambrosius gemäß, welcher im vierten Jahrhunderte blühte, und den Choralgesang in die Kirche einführte, sich nur mit den vier Tonarten oder Octavengattungen D, E, F und G behelfen; bey deren Benennungen man bald dem Euclides bald dem Ptolemäus folgte; wornach also die Octave d - e die phrygische, die Octave e - f die dorische nach dem einem, nach dem andern aber die lydische; die Octave f - g die hypoäolische nach dem einem, und nach dem andern die mixolydische; die Octave g - a nach dem einen die hypophrygische, nach dem andern aber die hypodorische genennet ward. Gregor der Große setzte zu diesen vier Moden, welche nunmehr Toni oder Modi avthentici genennet wurden, noch vier andere, denen man die Namen Toni s. Modi plagales gab, und diese waren also gänzlich untergeordnete Moden oder Nebentöne; also daß man nunmehr vier Haupttöne und eben so viel Nebentöne erhielt. Diese vier Nebentöne waren zum ersten Haupttone die Octave A - a; zum zweeten Haupttone die Octave H - h; zum dritten Haupttone die Octave C - c und endlich zum vierten Haupttone die Octave D - d. Glarean setzte hernach endlich im sechzehnten Jahrhunderte zu diesen acht Tönen oder Octavengattungen noch vier neue, und brachte sie in die Ordnung, der man sich noch izt hin und wieder bedienet, und der ich in vorigen Beschreibungen gefolget bin. Aber daran ließ er sich nicht begnügen; er glaubte, er müßte diesen Tönen auch griechische Namen geben, oder diese griechische Namen wenigstens wieder herstellen. Er that auch dieses, aber nach seiner Fantasie, die aber nicht die beste war. Und daher kam es, daß öfters diese Namen von einigen verworfen, oder doch anders geordnet worden sind. Dieses hat nun auch Zevò am angeführten Orte sehr richtig bemerkt. Zarlin und Artusi, zwee ne zu ihren Zeiten sehr berühmte, gelehrte und alles Nachruhms würdige Männer, welche mit den Alten sehr genau bekannt waren, wünschten schon zu ihren Zeiten, eine andere und vielleicht bessere Ordnung einzuführen, auf welche die wiederhergestellten Namen sich besser schickten. Wir finden daher bey Zevò eine der Denkmals-



art vorgedachter gelehrter Männer gemäß eine andere Ordnung, welche er uns auch in Noten vorgestellet hat. Diese Vorstellung will ich, um meine Leser auch hierinn nicht unbelehrt zu lassen, hier einrücken. Ich brauche nicht anzumerken, daß in diesem doppelten System, wie wir es beyhm Tevo finden, sich diese beyderley Arten der Moden am besten vorstellen lassen, weil der angebliche Unterschied nach der Fantasie der strengsten Tonlehrer, daß nämlich die plagalischen Töne eine Quarte tiefer stehen sollen, als die avthentischen, darinn richtig ausgedrückt ist, wie folgende Copie zeigt:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
Dorius.	Hypodorius.	Phrygius.	Hypophrygius.	Lydius.	Hypolydius.	Mixolydius.	Hypomixolydius.	Aeolius.	Hypoaeolius.	Ionius.	Hypoionius.

Man siehet wohl, daß alle, auf die ungerade Zahl fallenden, Töne die avthentischen, und die auf die gerade Zahl fallenden, die plagalischen anzeigen; ingleichen daß diese Vorstellung den Widerschlag von beyderley Arten der Moden bezeichnet, der ersten nach der harmonischen und der letztern nach der arithmetischen Theilung.

§. 204.

Um in dieser Materie nichts zurück zu lassen, was nur zu ihrer Aufklärung dienlich seyn kann, will ich noch einen ältern Tonlehrer, als Kircher und Berardi sind, nämlich den Pater Mersenne anführen. Seine Harmonicorum libri sind bekannt \*). Ich will dar-

\*) Aber nicht sehr gemein; weil man vieler Gelehrsamkeit und Einsicht geschrie- sie nur selten findet. Sie sind zwar mit ben, aber ein heutiger Componist wird



aus eine Tabelle, die im achten Buche unter der ersten Proposition S. 162. befindlich ist, hersehen. Er kommt in der Hauptsache mit dem Tevo überein, nur daß er den vier letzten Moden andere Namen giebt, die zwar nicht fremde sind, weil man sie auch anderwärts antrifft, gleichwohl aber nicht die bekanntesten sind; ingleichen daß er in seinen Octavengattungen (Species Octavarum), die hier zugleich vorgestellet werden, den Wiederschlag einigermaßen auf andere und bessere Art bemerket. Man wird ihn durch die schwarzen Noten unterscheiden, da hingegen die weißen Noten die übrigen Töne der Octave anzeigen.

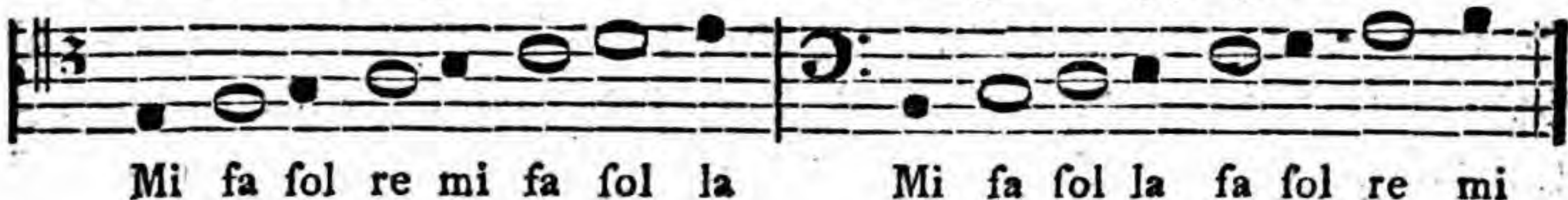
I. Modus Avthenticus Dorius. II. Plagalis Hypodorius.



III. Modus Avthenticus Phrygius. IV. Plagalis Hypophrygius.



V. Avthenticus Lydius. VI. Plagalis Hypolydius.



VII. Avthenticus Mixolydius. VIII. Plagalis Hypomixolydius.



nicht viel Nutzen daraus schöpfen können. Doch sind sie in der musikalischen Litteratur ein wichtiges Werk, weil viele Merkwürdigkeiten darinn vorkommen, die man

anderwärts schwerlich finden wird. Sie sind in Paris im Jahre 1635. herausgegeben.



IX. Avthenticus Hyperdorius. X. Plagalis Hypohyperdorius.



Ut re mi fa re mi fa sol

Re mi fa sol re mi fa sol

XI. Avthenticus Hyperphrygius. XII. Plagalis Hypohyperphrygius.



Re mi fa sol la fa mi la

Mi fa sol re mi fa sol la

Es fällt so gleich in die Augen, daß in Vergleichung mit der Tabelle des *Levo* im vorigen 202ten §. unter den vier letzten Moden, nämlich unter dem Hyperdorio der äolische, unter seinem plagalischen dem Hypohyperdorio der hypoäolische, hiernächst unter dem Hyperphrygio der ionische und endlich unter seinem plagalischen dem Hypohyperphrygio, der hypoionische verstanden werden muß. Hiernächst bemerkt Mersenne die sieben Species Octavarum oder Octavengattungen, die man so gleich selbst finden wird, wenn man weiß, daß die diatonische Leiter von C die erste ist; denn, wenn man so fortfähret bis ins H, so hat man alle diese Octavengattungen, deren also nach den sieben Tönen der Octave  $\sharp$  bis  $\flat$  inclusive auch sieben sind. Doch dieses beyläufig. Merkwürdig ist auch dieses, daß Mersenne in seinen Vorstellungen dieser Töne durch die Vorstellung des Wiederschlags auch zugleich den harmonischen Vierklang bemerkt. In den avthentischen Moden stehet der Dreyklang in der untern Hälfte der Octave, in den plagalischen aber in der obern Hälfte. Man erinnere sich hierbey der schon oben angeführten harmonischen und arithmetischen Theilung der Octave. Uebrigens ist es Mersenne nicht allein, der bey dem Wiederschlage auf den Dreyklang zugleich gesehen und ihn gleichsam darunter verstanden hat; denn Brätorius hat schon vor dem Mersenne eben dasselbe gethan, doch nicht bey allen Tönen. Er hat so gar im phrygischen Modus die Sexte und im hypomixolydischen die Septime zum Wiederschlag angegeben. Er war gleichwohl ein vortreflicher Tonlehrer,



Ueberdieses finden wir in eben diesem Buche des Mersenne Pag. 112. bemerkt, daß die eigentlichen Modi Musici die ist angeführten unter ihren dabey bemerkten Namen wären; hingegen die Toni Ecclesiastici die Ordnung veränderten, indem der dritte Modus der erste Kirchenton wäre, u. s. w. Auf diese Weise bezöge sich die glareanische Ordnung bloß auf die Ordnung der Kirchentöne, dahingegen die Zarlinische die Ordnung der erstern Moden bezeichnete. Wir wollen uns aber bey diesem unbeträchtlichen Unterschiede nicht aufhalten. Inzwischen sehen wir, daß Mersenne der Zarlinischen Art zu zählen gefolget ist, die auch Tevo in den angeführten Vorstellungen behalten hat. Kircher hingegen ist in seiner Musurgie dem Glarean gefolget; dessen Methode auch die gemeinste geblieben ist, und auch Prinz im satyrischen Componisten behalten hat.

§. 205.

Wir sehen aus denen in den beyden vorigen §. §. angeführten Vorstellungen der alten Moden, daß nicht Fux allein den Vorwurf verdienet, den ihm Mizler macht; sondern, daß Fux vielmehr Bedenken getragen, den Irrthum, in den Glarean gefallen war, anzunehmen, oder fortzupflanzen. — Bey solchen Umständen, und da Fux selbst eine Veränderung oder Verbesserung zu wünschen scheint, will ich meinen obigen Vorschlag in Ansehung dieser Veränderung wiederholen und erklären. Darnach könnte also, so wie auch schon Mersenne, Tevo und Fux gedacht haben, C der erste, D der andere, E der dritte, F der vierte, G der fünfte und A der sechste Modus seyn. Sollte man dabey die griechischen Namen behalten: so würden sie nach dem Artusi und Zarlin, denen, wie wir gesehen haben, obige gelehrte Tonlehrer zum Theil folgen, auf diese Art vorgestellet werden können:

Tonus s. Modus primus C. *Dorius*.

secundus D. *Phrygius*.

tertius E. *Lydius* (besser *Hypoionius*.)

quartus F. *Mixolydius*.



Tonus s. Modus quintus G. *Aeolius* (besser *Hypodorius*.)  
 sextus A. *Jonius*.

Man merke hiebey, daß schon Zarlin den fünften Ton den hypodorischen genennet hat.

Wollte man aber lieber bey den bisher gewöhnlichen Namen bleiben: so würden sie in folgender Ordnung stehen müssen:

Tonus primus C. *Jonius* Modus.

Tonus secundus D. *Dorius*.

tertius E. *Phrygius* (besser *Hypoaeolius*.)

quartus F. *Lydius*.

quintus G. *Mixolydius* (besser *Hypoionius*.)

sextus A. *Aeolius*.

Eine jede dieser Vorstellungen ist unserm Notensystem gemäß, und stimmt auch mit den angeführten Autoren überein.

Ich habe dem dritten und fünften Tone, weil ich sie besser für plagalische halte, in beyden Vorstellungen zweyerley Namen gegeben. Will man sie alle bloß für authentische oder für Haupttöne halten: so bezieht sich jedesmal der erste oder voranstehende Name darauf; sollte man es aber nebst mir für besser finden, sie für plagalische oder Nebentöne anzusehen: so wird jedesmal der zweyte Name den Vorzug behalten müssen. Aber was wird man in Ansehung des Widerschlages sagen? Wird man mir nicht vorwerfen, ich hätte daran nicht gedacht? Diese Einwürfe sind leicht zu beantworten. Wenn der dritte Ton ein untergeordneter oder Nebenton des äolischen als seines Haupttones ist: so braucht sein Widerschlag keiner Erläuterung, denn er bleibt so, wie er insgemein bey den plagalischen Tönen beschaffen seyn muß. Eben diese Beschaffenheit hat es auch mit dem fünften Tone, wenn er ein Nebenton des ersten Tones, als seines Haupttones ist. Sollen sie aber insgesamt Haupttöne seyn; hat man alsdann wohl nöthig nach dem Widerschlage zu fragen? Wir haben alsdann mit keiner andern Theilung als mit der harmonischen zu thun; diese allein bestimmt den Widerschlag einer jeden Tonart, ohne daß man nöthig hat, etwas weiter davon anzumer-



ten. — Sollte ich übrigens wegen der Veränderung der alten Kirchentöne meine Gedanken noch weiter und aufrichtiger entdecken: so würde ich sagen: man werde bey reiferer Ueberlegung meines Vorschlages finden, daß ich damit gar nicht zu weit gegangen bin, als man vielleicht wünschen mögte. Ich will daher deutlicher reden, und gestehen, daß es das Beste seyn würde, den phrygischen Modus mit dem äolischen zu verbinden, und ihn als die Repercussion dieses letztern anzusehen; ingleichen auf eben diese Art mit dem mixolydischen und ionischen zu verfahren, nämlich jenen für den Wiederschlag des letztern anzusehen, ohne diese beyden Moden, den phrygischen und den mixolydischen, als besondere Moden, in Rechnung zu bringen. Wir hätten also nicht mehr als vier Kirchentöne, oder nach alter Art beschaffene Tonarten, und die Natur der übrigen wäre ohne die geringste Verwirrung mit diesen vierten vereinigt. Der Sprenzel derselben, welcher sich zwar auf die ihnen eigenen diatonischen Octavengattungen ungeändert gründen mußte, würde dadurch erweitert, und der Streit und die Ungewißheit wegen der Modulation in die Höhe und in die Tiefe würde zugleich völlig geschlichtet und aufgehoben. — Man vergleiche den, oben S. S. 197 = 199. beschriebenen, charakteristischen Ambitus des phrygischen Tones mit dem äolischen und des mixolydischen mit dem ionischen: so wird man die Gründlichkeit dieser vorgeschlagenen Veränderung und die angegebenen Vortheile deutlicher merken. Und so würden denn also die alten zwölf Moden bis auf viere, die in der That brauchbar und von Wichtigkeit seyn würden, reducirt werden. Doch dieses ist und bleibt ein bloßer Vorschlag, und keine Regel, für welche letztere ich ihn keinesweges ausbebe. Und dafür bitte ich die Kenner dieser wichtigen und in der Composition sehr interessanten Materie, diese meine Gedanken so lange anzusehen, bis sie sie untersucht und entweder gebilliget oder verworfen haben. — Habe ich Recht und urtheile ich gegründet: so wird sich solches gar bald äußern; habe ich aber Unrecht, so verlange und erwarte ich weder Beyfall noch Nachfolger. — Man kann dieses, was ich igt gesagt habe, als eine Fortsetzung und Er-



läuterung der gegen das Ende des 195ten §. beigebrachten Anmerkungen ansehen, und sie hier noch einmal nachlesen.

§. 206.

Wenn man nun diese sechs oder besser vier Tonarten, die man nach der alten Art, zum Unterschiede der andern, Kirchentöne nennen kann, und zwar eine jede eilsmal versetzt; denn mehrere Versetzungen sind nicht möglich: so würden wir dadurch acht und vierzig und zugleich mit unsern gewöhnlichen harten und weichen Tonarten nebst ihren Versetzungen, deren zwey und zwanzig sind, überhaupt zwey und siebenzig Tonarten erhalten. Eigentlich aber hätten wir überhaupt nur sechs besondere Tonarten; denn unsere harte Tonart  $\epsilon$  ist keinesweges die ionische Glareans, oder die äolische Zarlins; und eben so wenig ist unsere weiche Tonart  $\alpha$  die äolische Glareans oder die ionische Zarlins. Unsere übrige harte Tonarten sind nichts anders als Versetzungen der Tonart  $\epsilon$  dur, so wie die übrigen weichen Tonarten nichts anders als Versetzungen der Molltonart  $\alpha$  sind. Alle diese sechs Haupttonarten sind nun nach ihrem ganzen Umfange sehr von einander unterschieden, also daß eine jede für sich selbst eine eigene und besondere Tonart nicht nur vorstellet, sondern auch wirklich und in der That ist. Und diese sechs verschiedene Tonarten sind also: nämlich zuerst die alten vier Kirchentöne:

1.  $\epsilon$  der ionische Modus.
2.  $\delta$  der dorische Modus.
3.  $\zeta$  der lydische Modus.
4.  $\alpha$  der äolische Modus und hiernächst
5. die gewöhnliche Durtonart, und
6. die gewöhnliche Molltonart.

Da, wie ich schon erinnert habe, der phrygische Modus nebst seinem plagalischen für nichts anders als die Repercussion des äolischen Modus, ingleichen der mixolydische nebst seinem plagalischen Modus für nichts anders als für die Repercussion des ionischen Modus anzusehen sind, so fallen sie aus der Liste der Moden heraus, und werden für nichts anders als für Ausweichungen ihrer Moden,



von denen sie abhängen, angesehen. Will man sie für besondere Moden halten: so würde zwischen den zweeten und dritten Ton der phrygische Modus E, und zwischen den dritten und vierten Ton der mixolydische Modus G einzuschieben seyn; wodurch denn die Anzahl der Moden sich auf acht belaufen würde. Und mehrere werden nicht möglich seyn; denn durch die beträchtliche Anzahl der Versetzungen können diese acht Tonarten an sich selbst nicht vermehret werden; weil sie ihren Ursprung, ihre Bildung und alles, was sie sind, ihren Haupttonarten zu danken haben.

§. 207.

Wollte man endlich noch fragen: welche unter diesen Tonarten wohl die erste und vornehmste seyn mögte? so ist diese Frage fast nicht einmal werth, ernsthaft beantwortet zu werden; denn da alle Tonarten mit einander sehr genau verwandt sind, sie mögen nun Haupttonarten oder Versetzungen derselben seyn, alle aber gleichsam in einem Zirkel zusammenlaufen: wer kann also bestimmen, welche unter ihnen die erste oder vornehmste ist? Man mag in einem Tone anfangen, in welchem man will: so kann man durch alle Töne, wie man will, gehen, wenn es nur auf eine ungezwungene zirkelartige Art geschieht; man wird doch jedesmal in den Anfangston wieder zurück kommen können. Dieses findet man im Heinichen, schon im Werkmeister und in andern Tonlehrern, deutschen und welschen, insonderheit auch bey dem Mattheson und Kellner (dem Sorge und Marburg, ich muß einem jeden Recht wiederfahren lassen, sind jünger) auf mancherley Art beschrieben. Dieses werden oder müssen alle Musikverständige wissen, die nur einigermaßen sich mit der Musik bekannt gemacht haben. Was sollte auch die Rangordnung der Töne oder Tonarten? Stehet es nicht einem jeden Componisten und Organisten frey, sein musikalisches Stück oder sein Vorspiel in einer Tonart anzufangen, in welcher er will? — Doch so lächerlich diese Frage an sich selbst ist, noch lächerlicher ist es, wenn Nizler in seiner deutschen Ausgabe des *Gradus ad Parnassum* eines Fux in einer weitläuftigen Anmerkung zur 165ten Seite großsprecherisch



versichert: er habe dem Streite, welcher Ton der erste wäre, am ersten ein Ende gemacht, da er dargethan hätte, daß die Töne einen Zirkel ausmachen, und also ein jeder der erste und letzte heißen könnte, nachdem man bald in dem einem, bald in dem andern, anfienge. Man denke doch, was der Mann erfindsam ist! Nur Schade, daß er sich umsonst so sehr brüstet. Haben vielleicht die braven Männer, die ich oben genannt habe, ihre lange vor ihm entworfenen musikalischen Zirkel von dem hochweisen Herrn Mizler geerbt? Nein! lieber Herr! Sie kommen mit ihrer vermeyntlichen Erfindung zu spät, viel zu spät. Man hat dieses viele, sehr viele Jahre vor ihrer Existenz gewußt. Oder wollen sie vielleicht behaupten: so viele brave Componisten und Tonlehrer wären insgesamt bey Ihnen in die Schule gegangen? Wiewohl, so arg werden sie es nicht machen!

Ich kann hier nicht unterlassen, eines außerordentlich prächtigen Missalbuches zu gedenken, welches sich in dem hiesigen Königl. musikalischen Archiv befindet. Es ist im Jahr 1578. zu Antwerpen unter diesem Titel gedruckt: *Octo Missae quinque, sex, et septem vocum*, Auctore Georgio de la Hele. Der Herr de la Hele hat aber seinen Lesern eine Unwahrheit vorgeedruckt; denn die Missen sind insgesamt von andern Meistern, nämlich viere von Orlando Laß, zwei von Josquin des Brets, eine von Ciprian von Rorus und eine von Thomas Creqvillon. Das ganze Werk ist in groß Royal-Folio überaus schön gedruckt, und giebt in allen Stücken auch in Ansehung der Initialbuchstaben, welche alle große ansehnliche Holzschnitte sind, den saubersten Kupferstichen wenig nach.

Noch ein anderes etwas älteres Missalbuch in eben diesem Archiv, davon aber nur der dritte Tomus vorhanden ist, ist ebenfalls sehr prächtig gedruckt, doch nicht ganz so prächtig wie das vorige. Es ist im Jahr 1558. in Löwen in etwas kleinerm Royal-Folioformat gedruckt. Die Missen sind, den Ueberschriften nach, insgesamt von Clemens von Papa. Bey diesem Missalbuche findet sich eine Seltenheit, die dem Ansehen nach meistens 200 Jahr alt seyn mag. Es ist diese die Melodie des Liedes Allein Gott in der Höh sey Ehr &c.



In vier Stimmen, welche hinten auf ein paar leer gewesenen Seiten von einer ihr Alter anzeigenden Hand daran geschrieben ist. Sie ist aus dem transponirten aber avthentischen ionischen Modus, ob ich schon finde, daß in einem andern bereits angeführten alten plattdeutschen Gesangbuche, worinn eben diese Melodie unverändert, aber unversezt, vorkommt, der hypoionische Modus angegeben wird, vermuthlich, weil die Melodie nicht über die Quinte steigt; denn daß sie eine Sekunde fällt, das ist kein Merkmal eines plagalischen Modus. Ich will diese Melodie hier in Partitur aus den altfränkischen Noten in unsere gewöhnlichere versetzt, einrücken.

6 6 43



The image displays a handwritten musical score for three systems, each consisting of four staves. The music is written in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

**System 1:** The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. It contains a series of notes, including a half note and several quarter notes, with some notes marked with a flat (b). The second staff continues the melody with similar note values and accidentals. The third staff shows a continuation of the melodic line. The fourth staff, which is the bass line, includes a bass clef and a key signature of one sharp, with notes and rests, including a measure with a 6 and a 3.

**System 2:** The first staff of the second system begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. It contains a series of notes, including a half note and several quarter notes, with some notes marked with a flat (b). The second staff continues the melody with similar note values and accidentals. The third staff shows a continuation of the melodic line. The fourth staff, which is the bass line, includes a bass clef and a key signature of one sharp, with notes and rests, including a measure with a 5, a 6, and a 3.

**System 3:** The first staff of the third system begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. It contains a series of notes, including a half note and several quarter notes, with some notes marked with a flat (b). The second staff continues the melody with similar note values and accidentals. The third staff shows a continuation of the melodic line. The fourth staff, which is the bass line, includes a bass clef and a key signature of one sharp, with notes and rests, including a measure with a 6 and a 43.



† Hier hat ein  $\sharp$  vor der Note  $\text{f}$  gestanden, es ist aber weggekräft; doch kann man wohl sehen, daß diese Verbesserung eben so alt ist, als die Schrift selbst. Ein im Jahre 1578. zu Strassburg gedrucktes Gesangbuch mit Melodiceu stimmt hiermit überein. Die Melodie ist eben dieselbe, und in dieser Stelle ist auch kein  $\sharp$  sondern  $\text{f}$ . Und dieses bestätigt das Alter dieser Melodie. Ein Beweis, daß man ehemals in die Nebentöne cadenziret hat, ohne sich der Semitone zu bedienen, oder wenigstens ohne sie auszudrücken; unfehlbar aber haben sie sie gesungen.

Man siehet ferner, daß man das Aus halten mit der kleinen Terz vermieden, und statt dieser Terz lieber die Quinte verdoppelt hat. Dieses siehet man zweymal am Ende der ersten, dritten und sechsten Clausul. Die fünfte Clausul schließt ins  $\text{G}$  moll ohne vorhergegangenes  $\sharp$ , wie ich schon angemerkt habe, und es wird im Tenor mit verdoppelter Octave ausgehalten. Dieses ist nun alles ganz und gar den Begriffen gemäß, die man sich von den alten Tonarten gemacht hat, und die man auch in der Versetzung in eine andere Tonart zu erhalten wußte. Wie aber der Componist dazu gekommen, daß er es in der letzten Clausul gewagt hat, den Accord  $\text{Es}$  so richtig mit der Tonart zu combiniren, dieses ist gewissermaßen ein Räthsel. Doch, wenn man überdenken wird, was ich wegen der Natur dieser alten Moden in Ansehung der Ausweichungen in die Nebentöne angemerkt habe: so wird man bald im Stande seyn, das Räthsel aufzulösen. Man hielt nämlich die Ausweichung in die Quarte, oder in solche Nebentöne, welche ein  $\flat$  zur Vorzeichnung gebrauchten, oder den Alten angemessener zu reden,  $\text{B}$  moll waren, für natürlicher, als solche, welche ein  $\sharp$  erfoderten. — Daher war auch hier der Uebergang durchs  $\text{Es}$  in die Haupttonart, diesem Modus angemessener, als oben in der fünften Clausul das  $\text{Fis}$ . Von der Harmonie, die sehr simpel ist, will ich hier nichts gedenken; aus den von mir über den Baß gesetzten Ziffern wird man sie beurtheilen können. Doch dieses darf ich nicht vergessen, daß sie den Stempel des Alterthums aufweist; ingleichen, daß man aus der in allen Stimmen be-



findlichen singbaren Fortschreitung einen guten Componisten erkennen; denn daß hin und wieder ein Ton in der Harmonie mangelt, den wir igt für nothwendig halten würden, das ist ein Merkmal, daß der Componist insonderheit auf die Erhaltung der Melodie gesehen hat, als daß man es ihm für einen Fehler anrechnen sollte.

## Ueber die Solmisation.

§. 208.

**B**ey dem Schlusse dieser Betrachtung der Kirchentöne fällt es mir ein, derselben noch einen Anhang, die Solmisation betreffend, beizufügen. Sie hat gar zu viel Verbindung mit den Kirchentönen, wenigstens gehabt, und zum Theil auch noch; denn wer weiß nicht, daß nicht nur viele Componisten und Tonlehrer, ja wohl ganze Länder und Provinzen, insonderheit Italien, noch so sehr davon eingenommen sind, daß sie beynahe dafür leben und sterben mögten. Die gute Solmisation! Der brave Mattheson! was hat der gutherzige Mann nicht dießfalls für Nackenschläge erdulden müssen, daß er der Solmisation ehemals ein so prächtiges Denkmal aufrichten ließ, nachdem er sie ehrlich und rühmlich hatte begraben lassen. Wie böse ward nicht ihr rüstiger Vorsechter Buttstedt, als er seine lieben gvidonianischen Syllben, mit denen er doch in der Ewigkeit zu musiciren gedachte, noch vor seinem Tode beerdigen sehen mußte! Doch, dem Apollo sey es gedankt! sie sind noch nicht aus der Welt entflohen; ihr größter Feind, Mattheson, ist vorlängst gestorben, ohne ihren gänzlichen Untergang erlebt zu haben: Nun haben sie auch lange genug Ruhe und Friede gehabt, obschon die verzweifelten Franzosen ihnen schon fast seit undenklichen Jahren den Schimpf angethan haben, ihre Anzahl mit noch einer Syllbe zu vermehren; als ob sie nicht hinlänglich oder stark genug gewesen wären, ihren Platz in den Kldstern und Singeschulen des größten Theils von Europa zu behaupten; viele unter den Deutschen und



Niederändern aber, man denke doch, welche Verwegenheit! schon vor mehr als anderthalbhundert Jahren sieben ganze neue Syllben an ihre Stelle eingeführet haben. — Doch Scherz beiseite! es wird nicht überflüssig seyn, der Solmisation in einem Anhange zur Abhandlung über die Kirchentöne so kurz, als es möglich seyn kann, zu gedenken, und das nothwendigste, was davon einigermaßen zu sagen seyn möchte, hier bezubringen, damit doch ein Anfänger, der nicht bey der Solmisation in die Schule gegangen, oder aufgewachsen ist, wissen möge, was für Beschaffenheit es damit hat, und ob sie einigen Nutzen schaffen könne oder nicht?

§. 209.

Ehe ich aber diese so berücktigte Sache beschreibe, muß ich zuvörderst in die Zeiten des Erfinders zurück gehen, um zu erfahren, in welchen Umständen sich damals die Musik, insonderheit die Singkunst, der zum Besten sie eigentlich erfunden ward, befand. Dieses wird uns am besten belehren, wiefern diese Erfindung damals nützlich war, und wiefern sie uns, bey den gegenwärtigen Umständen der Musik, interessieren kann. Man weiß gar wohl, daß eine Erfindung nach den Umständen der Zeit, in der sie erscheint, von großer Wichtigkeit seyn, und sehr gute Dienste thun kann, die zu einer andern Zeit nicht nur überflüssig, sondern so gar lächerlich seyn würde. Ich will davon keine weitere Exempel anführen; die Solmisation beweiset solches zur Gnüge.

§. 210.

Es wird zwar für bekannt angenommen, daß der Pabst Gregorius der Große den Choralgesang in die römische Kirche eingeführet, und überhaupt der Kirchenmusik zu seiner Zeit aufgeholfen, oder sie verbessert habe. Man giebt auch vor, er habe die sieben Buchstaben a, b, c, d, e, f, g erfunden. Allein, wenn wir uns in der Geschichte der Musik der damaligen Zeiten weiter umsehen: so scheint es, daß von allen diesen drey Nachrichten nur etwa die mittlste, wegen der Verbesserung der Kirchenmusik, wahr seyn mag; denn man weiß, daß nicht nur schon zu den Zeiten des heiligen Ambro-



fließ und also im vierten Jahrhundert diese Buchstaben im Gebrauche waren, sondern daß auch dieser Bischoff den Choralgesang in der Kirche anordnete. Und wenn man weiter in die alten Zeiten zurück gehet: so erfahren wir, daß die Noten der alten Griechen ihre Buchstaben waren, die sie aber wegen der Menge der Töne, der Geschlechter und Octavengattungen auf mannigfaltige veränderliche Art geschrieben haben. Selbst die Egyptier sollen die Töne der Musik mit den Vokalen ihres Alphabets benennet haben. Von den Hebräern ist eben dieses sehr wahrscheinlich, wie der Pater Merseme bezeuget, welcher Pag. 165. seines schon angeführten Buches das Diagramma harmonicum einiger Völker anführet, und durch unsere Noten erläutert. Die Griechen hatten auch zu den Tönen ihres Tetrachords gewisse Syllben oder Voces, nämlich  $\tau\epsilon$ ,  $\tau\alpha$ ,  $\tau\eta$ ,  $\tau\omega$ , deren sie sich ohnfehlbar zur Unterweisung im Singen bedient haben. Die Lateiner behielten nach dem Beispiele der Griechen ihre Buchstaben, um die Töne damit zu bezeichnen, und zwar lange Zeit nach eben der Art, wie ihnen die Griechen vorgegangen waren, bis sie endlich umgekehrt in den Zeiten des Boethius nur bey den ersten sieben Buchstaben A, B, C, D, E, F, G stehen blieben; wozu aber wohl Ambrosius die erste Veranlassung mag gegeben haben, weil er die vier Töne D, E, F, G vorzüglich in der Kirche einführte, die Töne A, B oder H und C aber darinn nicht dulden wollte. Hier finden wir also vielleicht den ersten allgemeinen Gebrauch dieser sieben Buchstaben; denn H und B wurden lange Zeit gewissermaßen promiscue gebraucht, oder vielmehr zeigte B bald H, bald dieses auch B an; Man nahm also, zumal in dem tiefen Tetrachord, welches sich im tiefen A anfieng, insgemein eins fürs andere, so lange bis man den Unterschied unter B und H durch die Veränderung der Tonarten u. s. w. nothwendig deutlicher anzeigen mußte. Es kann auch wohl seyn, daß der Pabst Gregorius der Große endlich im sechsten Jahrhunderte diese sechs Buchstaben vorzüglicher in Betrachtung gezogen, und sie bey der von ihm veranstalteten Reformation der Kirchenmusik mehr autorisiret hat. Allein, sie muß-



sen doch noch nicht immer allein und mit Ausschließung der übrigen Buchstaben des Alphabets gebraucht worden seyn, und wir finden, daß vor des Guido Zeiten, und zwar noch im neunten Jahrhundert die Tonzeichen in der Musik die Buchstaben des ganzen lateinischen Alphabets gewesen sind. Herr Marpurg führet davon ein merkwürdiges Zeugniß aus des Canisius Thesouro Anecd. Tom. II. P. III. pag. 198. an, welches in einem Schreiben eines Notger oder Notker, Abts in St. Gallen in der Schweiz an den Bruder Lautbert bestehet, worinn er ihm diese Tonzeichen zu erklären sucht. Carl der Große soll auch, nach eben diesem Zeugniße des Canisius, nachdem die Tonzeichen der gregorianischen Noten etwas ausgeartet gewesen, sie durch einen römischen Sangmeister in Frankreich wieder in Ordnung haben bringen lassen. — Doch diese Sache mag beschaffen gewesen seyn, wie sie will, wir wissen gleichwohl, daß die angeführten Buchstaben sich dennoch, vielleicht nach vielen Veränderungen, bis auf die Zeiten des Guido erhalten haben müssen, weil dieser berühmte Reformator der Musik sie, wo nicht wieder eingeführt, doch wenigstens erneuert und fester gesetzt hat. Ich werde hiebei zum Theil der Nachricht des Otto Gubelius, eines zu seiner Zeit gelehrten und angesehenen Direktors der Musik und Cantors zu Minden, die sich in seinem gründlichen Berichte von den Vocibus musicalibus findet, folgen. Er bemerkt, daß, nachdem die griechischen Namen der Saiten, insonderheit die Syllben oder Voces τε, τα, τη, τω, fast verloren gegangen, endlich ein Italiener, Namens Guido von Arezzo oder Guido Aretin, ein gelehrter Benedictinermönch und trefflicher Musikus, die musikalischen Erfindungen der Griechen wieder hervor gesucht, und zu verbessern und erleichtern gesucht habe. Dieser Mann hatte sich durch seine große Erfahrung und Einsicht in die Musik in großes Ansehen gesetzt, und ward so gar von den Auswärtigen gesucht, um die Kirchenmusik hin und wieder zu verbessern, die damals in Verfall gerathen war. Er entwarf aber zuerst nach der Art der Griechen ein System von ein und zwanzig Tönen, welche er durch die Buchstaben auf



folgende Weise :

A, H, C, D, E, F, G, a, b, h, c, d, e, f, g  
aa, bb, hh, cc, dd, ee —

vorzustellen suchte ; hernach aber setzte er unter den ersten Ton A noch das G, welches er durch das Γ oder Gamma der Griechen vorstellte. Als er ferner die Tetrachorde der Griechen und die drey verschiedenen Arten derselben überdachte, und fand, daß darinn der große halbe Ton jederzeit eine veränderte Stellung hatte, und zugleich einsah, daß diese drey Arten der Stellung dieses halben Tones in der Sexte auf einmal befindlich waren : so kam er auf den Einfall, das Hexachordum oder die Sexte an statt des Tetrachords oder der Quarte zur Eintheilung seines so genannten großen aus zwey und zwanzig Tönen bestehenden Systems zu erwählen. Er theilte es auf folgende Art in sieben Hexachorde ein ; nämlich :

Erstes Hexachord :

G, A, H, c, d, e ;

Zweytes Hexachord :

c, d, e, f, g, a ;

Drittes Hexachord :

f, g, a, b,  $\bar{c}$ ,  $\bar{d}$  ;

Viertes Hexachord :

g, a, h,  $\bar{c}$ ,  $\bar{d}$ ,  $\bar{e}$  ;

Fünftes Hexachord :

$\bar{c}$ ,  $\bar{d}$ ,  $\bar{e}$ ,  $\bar{f}$ ,  $\bar{g}$ ,  $\bar{a}$  ;

Sechstes Hexachord :

$\bar{f}$ ,  $\bar{g}$ ,  $\bar{a}$ ,  $\bar{b}$ ,  $\bar{c}$ ,  $\bar{d}$  ;

Siebentes Hexachord :

$\bar{g}$ ,  $\bar{a}$ ,  $\bar{h}$ ,  $\bar{c}$ ,  $\bar{d}$ ,  $\bar{e}$ .

Es fängt sich also dieses damals so genannte große System, oder Systema maximum mit unserm so genannten tiefen G an, und endiget sich mit dem zweygestrichenen  $\bar{e}$ . Ich muß hierbey anmerken :



1) Daß ich die Töne dieses gvidonianischen Systems nach unserer gewöhnlichen Art, diese Töne zu schreiben, vorgestellet habe;

2) Daß aus den Stellen, wo in den Hexachorden bald  $\flat$  bald  $\natural$  vorkommt, der Ursprung der Redensart, die in Italien und in Frankreich und in ihren und andern Schriftstellern noch gewöhnlich ist, nämlich **B** moll und **B** oder  $\sharp$  Dur zu ersehen ist. **B** moll bezeichnet solche Tonarten, in welchen nach unserm Notensystem vor der Linie  $\text{H}$  oder dem Raume  $\text{H}$  ein  $\flat$  steht, nach welchem also das  $\text{H}$  ins **B** verwandelt wird; **B** oder  $\sharp$  Dur aber bezeichnet die Tonarten, worinn kein  $\flat$  vorgezeichnet wird. Ueberhaupt aber nennt man jetzt alle Tonarten, in welchen ein **B** oder mehrere **B**ee vorgezeichnet sind, **B** moll, und alle, in welchen ( $\times$ ) vorgezeichnet sind, **B** oder  $\sharp$  Dur. Daher weder jenes die Molltöne noch dieses die Durttöne bezeichnet. Beide Arten können also bald moll bald Dur seyn.

3) Man siehet zugleich, daß die Sexte an statt der Quarte das Maas war, die ehemals üblichen Octavensprengel abzutheilen; welches Maas uns aber anitzt, da wir einen weit vermehrtern Sprengel oder ein weit größeres System haben, welches sich über mehr als vier, ja oft über fünf Octaven erstreckt, keine Dienste mehr thun kann; aber zu den Zeiten des Gvido war es nach der Bedürfnis der Sänger und der Instrumentalisten hinreichend, und also groß genug.

#### §. 2II.

Da nun also Gvido an statt des Tetrachords das Hexachord erwähnt hatte: so war er darauf bedacht, an statt der vier zum Tetrachord gehörigen Syllben, die ich bereits angemerkt habe, sechs andere Syllben, die das Hexachord bezeichnen könnten, oder worin nach es gesungen, oder ausgezählet werden könnte, auszusuchen. Und weil doch in den alten abergläubischen Zeiten keine Erfindung ohne ein Wunderwerk, oder ohne einen besondern wunderbaren Trieb hat zum Vorschein kommen können: so mußte auch die Erfindung der sechs Syllben, auf die Gvido bedacht war, benahe auf eben die Art zur Wirklichkeit kommen, wie ehemals nach dem



Töne der Fabel, der alte Pythagoras die Nationen der Töne in der Schmiede soll erfunden haben; denn als er eben am Feste Johannis des Täufers den damals gewöhnlichen Hymnus: Ut queant laxis etc. singen hörte: so ward er gleichsam divino quodam instinctu, mit dem Nikomach zu reden, wenn er die igtgedachte fabelhafte Erfindung des Pythagoras beschreibt \*), angetrieben, die sechs Anfangssyllben der sechs Zeilen der ersten Strophe dieses Hymnus, welche waren ut, re, mi, fa, sol, la zu erwählen. Und nun war die Ueberlegung zu Ende; denn Guido hatte, was er suchte, gefunden. Diese sechs Syllben wurden nach der Ordnung, wie sie auf einander folgen, unter die Töne des ersten Hexachords gelegt; da es sich denn traf, daß die beyden Syllben mi und fa, unter das im ersten Hexachord befindliche große Semiton zu stehen kamen. Folglich mußte dieses ehrliche mi fa jederzeit in allen Hexachorden auf das darinn vorkommende große Semiton zu stehen kommen. Und dieses ist denn endlich eine allgemeine Regel und der musikalische Glaubensartikel der Solmisten geworden.

§. 212.

Weil aber, wie man aus der Vorstellung der sieben Hexachorden siehet, Guido bey der Erfindung derselben nicht so wohl auf die damals übliche Noten und ihre Beschaffenheit gesehen, sondern, welches mehr als zu deutlich ist, eigentlich darauf, sein Systema maximum von zwey und zwanzig Tönen durch das Maas von sieben sich ähnlichen Hexachorden abzutheilen; und da in diesen Tönen, außer in dem tiefen Tetrachord A, H, c, d, die Töne b und h jeder für sich und abwechselnd vorkommen: so konnte er diese sieben Hexachorde desto bequemer eins dem andern ähnlich machen, und sie so einrichten, daß der große halbe Ton jedesmal auf den dritten Grad oder auf die dritte Stufe zu stehen kam. Dieses veranlaßte seine Commentatoren, bald dörfte ich Scholiasten sagen, endlich dreyerley Arten der Hexachorden daraus zu erschaffen; die erste Art heisset das natürliche

\*) S. Krit. Musikus, S. 16-18. Anmerk. Ingleichen Abhandlung vom Ursprung der Musik, kritisch. Vorrede S. XXXIII-XXXVII. und S. 56-57.

sprung der Musik, kritisch. Vorrede S. XXXIII-XXXVII. und S. 56-57.



Hexachord (Hexachordum naturale), wird aber der Ordnung nach das Zweyte, und wenn es in der höhern Octave erscheint, das fünfte; die zweyte Art heisset das weiche Hexachord (Hexachordum molle), und dieses ist das dritte und dann das fünfte; und endlich heisset die dritte Art das harte Hexachord (Hexachordum durum), darunter gehören das erste, das vierte und endlich das siebente Hexachord. Und so hatte man denn dreyerley Hexachorde. Da man aber endlich fand, daß Guido am wenigsten auf die beyden Arten der Serte, nämlich weder auf die große noch auf die kleine Serte gesehen hatte; denn seine Hexachorde sind insgesamt große Serten: so theilte man die Hexachorde diesfalls auf neue in große und kleine Hexachorde ein. Ein jedes Hexachord nach dieser neuen Abtheilung enthielt nun wieder dreyerley Hexachorde nach der Lage der großen halben Töne oder des mi fa. Ich will sie hersehen.

1. Die dreyerley Arten des großen Hexachords waren diese:

1) natürlich. transponirt.



2) natürlich. transponirt.



3) natürlich. transponirt.



2. Die dreyerley Arten des kleinen Hexachords sind folgende:

1) natürlich. transponirt.





2)            natürlich.            transponirt.

Mi fa re mi fa sol    Mi fa re mi fa sol

3)            natürlich.            transponirt.

Mi fa sol re mi fa    Mi fa sol re mi fa

Man siehet aus den Vorstellungen des großen Hexachords, daß die erste Art derselben das mi fa im dritten Grade, die zweite Art ihr mi fa im zweiten Grade, und die dritte Art dieses mi fa im vierten Grade hat. Ferner siehet man aus den Vorstellungen des kleinen Hexachords, daß die erste Art desselben ihr mi fa im zweiten und fünften Grade, die zweite Art im ersten und im vierten Grade, und endlich die dritte Art desselben im ersten und fünften Grade hat.

Diese Vorstellungen zeigen die veränderliche Stellung des mi fa in diesen bloß in der diatonischen Tonleiter befindlichen Arten des Hexachords deutlich an. Wenn wir nun ferner die Tonleitern der zwölf alten Kirchentöne vor uns nehmen, die ich nicht ohne Ursache §. 204. nach dem Pater Merenne mit den darunter stehenden Syllben vorgestellet habe: so wird man daraus so gleich urtheilen können, daß die Versekung der sechs Syllben allerdings viele Schwierigkeiten verursacht haben müsse, und daß dazu, um die Richtigkeit derselben nicht zu verfehlen, besondere Regeln gehöret haben. Und hiervon will ich so gleich reden, wenn ich zuvor noch etwas wegen des Notensystems der vorigen Zeiten werde angemerket haben.

§. 213.

Man findet, daß man sich vor den Zeiten des Guido Aretns zweyerley Arten der Vorzeichen bedienet hat. Man hat nämlich bald verschiedene Arten der Charaktere über die Worte gesetzt, um damit den Ton zu bezeichnen, in welchem sie sollten gesungen werden,



Bald hatte man auch, wie wir finden, eine, zwei, drei und endlich wohl gar acht Linien; in und auf welche man große viereckigte Punkte setzte, welche die Töne andeuten sollten. Die letzten, nämlich, acht Linien müssen noch im Anfange des eilften Jahrhunderts und also zu der Zeit, als Guido anfieng, berühmt zu werden, gebräuchlich gewesen seyn. „Wir finden aber, daß Guido diese acht Linien, auf welche man die gedachten Punkte zu setzen pflegte, nachdem er die Weitläufigkeit dieses beschwerlichen Notensystems eingesehen, darauf bedacht gewesen, solches bequemer einzurichten.“ Er erwählte dazu dieses Mittel, daß er so wohl auf, als zwischen die Linien seine Noten oder die sie vorstellenden offenen oder weißen und ausgefüllten oder schwarzen Punkte setzte. Dieses war nun weit bequemer, und fand daher gar bald überall Beyfall. Guido schrieb auch über diese seine Erfindungen ein Büchlein, welches bald Introductorium bald aber Micrologus genennet wird. Am Ende dieses Werkchens findet sich die Zeit, wenn er es herausgegeben hat, woraus man sieht, daß solches unter dem Papste Johann dem zwey und zwanzigsten geschehen, und er damals nur erst vier und dreyßig Jahre alt gewesen. Daß er nun dadurch und vielleicht auch noch durch andere, der Musik zum Vortheil gereichende, Erfindungen sich sehr berühmt gemacht hat, und zu seiner Zeit für den größten Musikverständigen gehalten worden, dieses bezeugen viele angesehene musikalische und andere berühmte und glaubwürdige Schriftsteller.

§. 214.

Es wird den Vertheidigern der Solmisation niemand läugnen, daß, um die Singekunst bequem zu lernen, es besser ist, die Singeschüler durch unter den Noten stehende Syllben, als durch die bloßen Buchstaben, zum Singen anzuführen. Da aber seit den Zeiten eines Guido sich die damals sehr eingeschränkte Singekunst gar sehr verändert und erweitert hat, theils selbst durch die Vermehrung der damals gebräuchlichen Moden oder Octavengattungen, deren Sprengel sich ehemals oft kaum weiter als auf das gvidonianische Hexachord und nur selten bis auf eine Octave erstreckte, theils durch die nach



und nach selbst in den Kirchentönen angenommenen Ausweichungen derselben in andere anverwandte Tonarten, wodurch man mehrere halbe Töne in einem musikalischen Stücke zu gebrauchen lernte, als die Hexachorde und dann die diatonischen Octavensprengel enthielten: so ist es nicht zu verwundern, wenn man endlich mit Mühe und Kunst auf Mittel und Wege denken mußte, diese sechs Syllben bequem unter die Töne oder Noten zu legen, und sie dabey so zu ordnen, daß dem *mi fa*, dieser Seele der Solmisation, jederzeit die ihm gebührende Stelle angewiesen werden konnte. Nicht nur in den Zeiten, da man sich noch nach den Hexachorden zu richten pflegte, erforderte es schon Aufmerksamkeit, nach der veränderten Lage der diatonischen halben Töne die Unterlegung der beyden wichtigen Syllben *mi* und *fa* richtig zu treffen: Wie vielmehr Mühe und Aufmerksamkeit mußte es nicht bey der angeführten Erweiterung der Sprengel der Tonarten, der Veränderungen der Melodien, der Uebergänge in andere Tonarten u. s. w. kosten, darinn nicht fehl zu singen? Man mußte also, welches ganz natürlich war, eine besondere Kunst daraus machen, diese Unterlegung der sechs Syllben unter die sieben Töne, oder vielmehr unter die acht Töne einer Octave und unter die höher oder tiefer stehenden Noten oder Töne zu bestimmen. Diese Kunst wird nun die *Mutation*, *Mutatio* und von den Franzosen *Muances* genennet. Daß sie aber nicht geringen Schwierigkeiten unterworfen gewesen, sie richtig durchzustudieren, das beweisen die Klagen, die schon vor zweyhundert und mehr Jahren mancher guter Tonlehrer und Sangmeister angestimmt hat. Wir wollen also sehen, welchen Regeln oder Anmerkungen diese *Mutation*, diese künstliche Solmisation unterworfen gewesen, und wie man also verfahren müssen, wenn man diese bekannten Syllben gehdrig hat unter die Noten legen, oder regelmäßig solmisiren sollen.

## §. 215.

Unter allen Skribenten, die sich über diese Materie ausgebreitet haben, findet man keine bessern, als den Vater Merfenne in seinen schon angeführten *Libris harmonicorum*, Pag. 100 - 103. und hier-



nächst den befangten Prinz in seinem Compendio Musicae signatoria et modulatariae vocalis. Beide Tonlehrer kommen in den vornehmsten Stücken mit einander sehr überein. Ich werde daher diese Sache insonderheit aus dem letztern zu erläutern suchen, und mich dazu meistentheils seiner eigenen Worte bedienen. Er spricht im dritten Kapitel §. 18. und folg. des angeführten Compendii: „Man hätte die Voces oder Syllben deswegen erdacht, damit man desto bequemer und leichter gewisse Klänge (oder vielmehr Töne) mit lebendiger Stimme formiren und hervorbringen lernen könnte; weil es, selbige so gleich mit dem Texte zu lernen, sehr mühsam seyn würde.“ Hierauf fährt er §. 19. fort.

„Es sind aber derselben viererley: der Aretinischen, deren sechs sind: Ut, re, mi, fa, sol, la; der Hammerianischen, deren sieben sind: Ut, re, mi, fa, sol, la, si; der Belgischen, deren ebenfalls sieben sind: Bo, ce, di, ga, lo, ma, ni, und dann die Namen der Töne; A, B (oder H), C, D, E, F, G; bey welchen man auf die Veränderung des B ins H Acht zu geben hat.“

„Weil der Aretinischen Syllben nur sechs, der Töne oder Klaves aber sieben sind, so entstehet daher die Nothwendigkeit der Mutation oder der Verwechslung derselben. Es geschieht aber diese Mutation der Syllben entweder im Aufsteigen oder im Absteigen. Im Aufsteigen, wenn der Gesang sich vom Ut an über dem siebenten Tone, im Absteigen aber, wenn der Gesang unter dem sechsten Tone vom La anfänget. Diese Mutation geschieht ferner entweder im B moll oder im B dur.“ (Ich muß hier noch einmal anmerken, daß unter B moll alle Tonarten verstanden werden, welche in ihren Vorzeichnungen ein oder mehrere Bee nöthig haben, unter B dur aber alle andere Tonarten, die kein B in ihrer Vorzeichnung zulassen.) „Im B dur geschieht die Mutation im Aufsteigen im C, da man anstatt fa, und im G, da man anstatt sol, ut singet. Im Absteigen aber geschieht die Mutation im E, da man anstatt Mi, und im A, da man anstatt Re, la singet, als:





Ut re mi fa ut re mi fa sol la, sol fa mi la sol fa re mi ut.



Ut re mi, ut re mi fa sol la, sol fa la sol fa mi re ut.

„Im B moll geschieht die Mutation im Aufsteigen im F, da man „anstatt Fa, und im C, da man anstatt Sol, ut singet. Im Abstei- „gen aber geschieht die Mutation im D, da man anstatt Re und im „A, da man anstatt Mi, La singet, als: „



Ut re mi ut re mi fa sol la sol fa la sol fa mi re ut



Ut re mi fa ut re mi fa sol la sol fa mi la sol fa mi re ut

„Wenn der Gesang nicht unter das Ut geht, so ist im Abstei- „gen keine Mutation nöthig; ingleichen auch nicht im Aufsteigen, „wenn er nicht zwei Noten über das La steigt; denn wenn er nur „eine Note über das La steigt, und ist daselbst kein ♯, so singet man „Fa. Im Fall aber das ♯ daselbst stehet, so singet man Mi, wel- „ches auch im B dur geschehen soll. Ueberdieses ist zu merken, daß „man allezeit fa singet, so wohl im Auf- als Absteigen, wo ein b „gezeichnet stehet.“

„Denen Anfängern pfelet man folgendes Schema des Auf- und „Absteigens vorzulegen: „



„Wenn der Gesang dur ist  
oder im B dur, d. i. wenn  
kein b vorgezeichnet steht.

„Absteigend,      Aufsteigend.

„A	la	—	re
„H	—	mi	—
„C	fa	—	ut
„D	sol	—	re
„E	la	—	mi
„F	—	fa	—
„G	sol	—	ut.

Wenn der Gesang moll ist,  
oder im B moll, d. i. wenn  
ein b vorgezeichnet steht.

Absteigend.      Aufsteigend.

A	la	—	mi
B	—	fa	—
C	sol	—	ut
D	la	—	re
E	—	mi	—
F	fa	—	ut
G	sol	—	re.

„In den Hammerianischen und Belgischen Syllben bedarf  
man keiner Mutation. Sie können auch gar leicht gelernt wer-  
den, weil jeglicher Clavis oder Ton seine gewisse Syllbe hat; doch  
im B dur oder Cantu duro ist es damit anders als im B moll oder  
Cantu molli beschaffen, als:

In Cantu duro.



In Cantu molli.







Bo ce di ga lo ma ni bo ni ma lo ga di ce bo.

So weit Prinz. An einem andern Orte, nämlich: S. 182. seiner historischen Beschreibung der Musik meldet er, daß diese letztern Syllben im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts erfunden worden. Er ziehet sie daselbst den Aretinischen ausdrücklich vor, und sagt: sie wären besser wie diese, weil sie keine Mutation erforderten, auch in denselben, sie mögten auch versetzt werden, wie sie wollten, niemals zwei Vokalen oder Consonanten zusammen kommen; welches in der Geschwindigkeit eine bequeme Sache, und in den Aretinischen nicht zu finden wäre, u. s. w.

. §. 216.

So aufrichtig und ordentlich auch Prinz die Solmisation und die damit verbundene so sehr unentbehrliche Mutation beschrieben hat: so glaube ich doch nicht, daß seine Beschreibung allen und jeden und in allen Fällen Genüge leisten wird. Ich finde es daher für nöthig, noch einen andern, zwar drolligten, doch in dieser Sache zuverlässigen Mann, nämlich den guten Buttstedt, den Erz- und Erbfeind Matthesons, anzuführen. In seinem Buche, Ut, re, mi, fa, sol; la, genannt, finden sich einige Stellen, womit ich noch einige Lücken, die sich im Prinz finden mögten, ausfüllen werde, und die vorzüglich theils in abwechselnden Tönen und Intervallen, theils auch in den eigentlichen Molltonarten Dienste thun können. Er empfiehlt den Lehrbegierigen insonderheit, daß sie die Hexachorde wohl durchstudieren sollen. Und er hat Recht; denn diese sind in der That der Schlüssel zur Solmisation. Hiernächst giebt er noch einige Regeln zur Erleichterung der Mutation. Er merket nämlich an, daß die Noten, auf welchen die so genannten Schlüssel stehen, oder die Claves signatae jederzeit das fa anzeigen (doch ist dieses nur vom C und F Schlüssel zu verstehen); denn wenn



die Modulation absteigend nur bis ins ut gehen sollte: so solmisiret man fa, mi, re, ut; sollte sie aber weiter niederwärts gehen, so mutiret man, und singet nach dem fa so gleich la, als: fa, la, sol, fa, mi, re, ut als:



Wenn die Modulation steigt, und zwar von der Note des Schlüssels bis ins la: so singet man fa, sol, la; wenn aber die Melodie über la gehet, so mutiret man, und singet re, anstatt la; die Ursache ist diese, weil in der vorhergehenden Note das harte Hexachord sich anfängt, und aufwärts die dritte Note, als die Terz der Note re, fa erhalten soll; die vor dieser letzten aber vorhergehende Note, weil sie hart ist, jederzeit mi haben muß, als:



Wenn die Melodie nur eine Note steigt, und diese mag nun ein b vor sich haben oder nicht, so muß man la, fa, la singen; ausgenommen, wenn das b durch ein k aufgehoben wird, oder auch im vierten oder hypophrygischen Tone, da man re, mi, re singen muß, als:



Es giebt auch Mutationen, die in Gedanken geschehen müssen, insonderheit, wenn die Melodie eine Quarte oder Quinte auf- oder abwärts springet, als:



mi fa la sol

Fa mi fa fol mi fol — mi fol re mi fa fa —

— mi fa ut fa la — fol la mi fa fol re mi

la fol

fa fol — fa — mi fa fa fol la re ut

fol fa.

In denen mit † bezeichneten Stellen geschieht die Mutation in Gedanken.

Endlich hat man noch wegen der weitem Intervallen, als die Sekunden sind, einige Anmerkungen in Acht zu nehmen. Z. B. Die kleine und große Terz und andere Intervalle. Hierbey gründet man sich auf die aufwärts und abwärts gehende Beschaffenheit der Solmisation, als:

Große Terz.                      Kleine Terz.

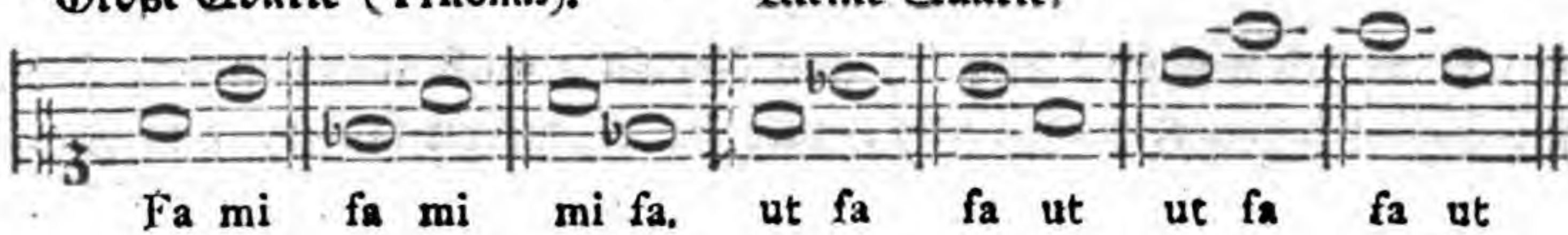
The image shows two musical staves. The first staff, labeled 'Große Terz.', contains four measures of music with notes F, A, C, and E, illustrating the interval of a major third. The second staff, labeled 'Kleine Terz.', contains four measures of music with notes F, G, A, and B, illustrating the interval of a minor third.

Fa, la, fa, la, la, fa, la, fa. re, fa, mi, sol, sol, mi,



Große Quarte (Tritonus).

Kleine Quarte.



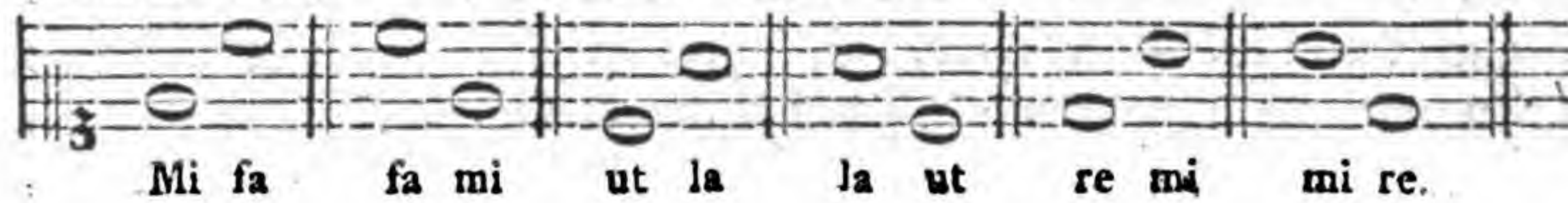
Keine Quinte.

Kleine Quinte.



Kleine Sexte.

Große Sexte.



Große Septime.

Kleine Septime.



Octave.



Und dieses mag von den Intervallen genug seyn; doch dieses muß ich noch bemerken, daß, wenn ein Erhöhungszeichen vor einer Note erscheint, also daß dadurch ein Ton entsteht, der eigentlich nicht in die natürliche oder zufällige Tonleiter gehört: so wird dieser Ton durch die Erhebung der Stimme und mit einer abgebrochenen Sylbe gesungen; also daß, wenn man eigentlich mi darunter setzen sollte, man ni dafür singet; so wie solches in einem der vorletzten Exempel steht.



§. 217.

Man denke nicht, daß ich alle Regeln und Anmerkungen, die zur Solmisation erfunden sind, und sie erläutern sollen, angeführt habe. Wenn ich dieses hätte thun wollen: so würde ich ein großes Buch haben schreiben müssen. Ich habe nur das vornehmste, was dazu gehöret, ausgezogen. Die Veränderungen derselben sind fast unzählbar, und es gehört viel Zeit und Gedult dazu, sie, zumal nach der igiten Beschaffenheit der Musik, durchzustudieren. Ein Anfänger wird inzwischen hier so viel vor sich finden, als er höchstens nöthig haben wird, um nicht in einer Sache unwissend zu seyn, die noch von vielen deutschen und welschen Tonkünstlern gebraucht und behauptet wird. Daß die Franzosen sich diese Sache schon vor langen Jahren durch den Zusatz der Syllbe si gar sehr erleichtert haben, das ist bekannt. Ein gleiches ist auch von den Niederdeutschen und Holländern geschehen, wie man aus einer aus dem Prinz angeführten Stelle, die belgischen Syllben betreffend, wie auch aus dem oben angeführten Otto Gibelius und aus dem Sethus Calvisius, die sie selbst gar sehr behauptet haben, erfahren kann. Es haben auch schon vor langen Zeiten, um das Syllabisiren zu erleichtern, einige gelehrte Musiklehrer noch einige andere Syllben in Vorschlag gebracht, wie man denn dergleichen Vorschläge schon bey dem Vater Mersenne und auch bey andern antrifft. Inzwischen haben alle diese Bemühungen die Buchstaben nicht verdrängen können; denn diese haben sich seit den Zeiten des Papstes Gregors des Großen noch immer erhalten; zumal da sie selbst der Vater der Solmisation nicht nur behalten, sondern auch zum Grunde seiner Syllben geleyet hat. Ich will endlich nicht behaupten, daß die Buchstaben, um gute Singeschüler zu ziehen, sehr geschickt sind. Dieses wäre nicht allzu richtig geurtheilet; aber auch die besten Vorschläge, in Ansehung der Syllben haben ihre Mängel, so sehr auch dafür gestritten wird. Denn, wie Herr Marpurg S. 41. seiner Anleitung zur Singekunst ganz richtig urtheilet, von allen diesen Versuchen ist keiner so gerathen, wie man



es natürlicher Weise, so wohl in Absicht auf die Bequemlichkeit der zu bildenden singenden Aussprache, als in Absicht auf den ganzen Umfang der vollständigen diatonisch- chromatisch- enarmonischen Tonleiter verlangen könnte. — Von den Unbequemlichkeiten, die man mit der verbesserten Solmisation durch die Syllbe si zu vermeiden gesucht hat, sind zwar die vornehmsten gehoben worden, doch finden sich noch einige, die zwar nicht so schlimm sind, als diejenigen, welche mit den sechs Syllben verbunden waren: Doch sind sie gleichwohl von Wichtigkeit, wie ebenfalls Herr Marpurg S. 40. des angeführten kleinen aber nützlichen Buches darthut. Er spricht:

„1) Die Benennung des ersten Tones fängt mit einem Vokal an, nämlich mit u, da alle übrige mit einem Consonanten anheben. Wenn nun nach einem re oder mi u. s. w. das ut gesungen wird, so entstehet alsdann eine unangenehme Zusammenstoßung zweener Vokalen, die zwar die Italiener und einige Deutsche dadurch zu vermeiden gesucht haben, daß sie das ut in do verwandelt. Sie sind aber dadurch in einen andern Fehler gefallen, indem sie der Gamme einen Vokal geraubet, nämlich u; und selbige mit einem andern nämlich o, vermehret, der schon einmal, nämlich in dem Tone sol, darinnen befindlich war.

„2) Wenn die Töne der Musik, vermittelst eines Versetzungszeichens, um einen kleinen halben Ton verändert werden: so wird in dem einen Falle das Wort Diesis \*) oder Kreuz; und im andern das Wort Bemoll, oder Be hinzugefüget. Was wir mit einer einzigen Syllbe ein <sup>fl</sup> nennen, heißet in der gvidonianischen Gamme alsdann fa Diesis; und was wir b nennen, heißet Bemoll. Wenn man nun nicht nach der alten peinlichen sechssyllbigen Solmisation mit den Mu-

\*) Das Wort Diesis wird hier nur in gemeinem Verstande gebraucht; denn eigentlich zeigt es keinesweges einen kleinen halben Ton, sondern nur einen Viertelston von verschiedener Größe an S. 244.



„tationen, die schon vor langer Zeit bey uns und in Frankreich  
 „mit Recht abgeschaffet worden sind, zu Werke gehen will: so  
 „muß man, wenn dergleichen versetzte Töne, z. E. ein *fa* oder  
 „*b* vorkommen, *fa* oder *si* singen, und *fa Diesis*, oder *b moll*  
 „denken; eine doppelte Beschäftigung für den Verstand, da  
 „man gleichwohl nicht ohne Ursache die Dinge vervielfältigen  
 „soll. Es ist leicht zu sehen, daß die Buchstabenleiter, in  
 „welcher aus *f* ein *fa* gemachet wird, u. s. w. und in welcher  
 „alle Töne beständig eine einsyllbige Benennung behalten, in  
 „Absicht auf diesen Punkt der Aussprache, den entscheidenden  
 „Vorzug vor der gvidonischen Gamme hat.,,

So weit Herr Marpurg; hoffentlich muß ihm ein jeder, der  
 die Sache überdenket, Beyfall geben. Wenn wir hiernächst die bel-  
 gische Bobisation, die wir oben aus dem Prinz angeführet haben,  
 überdenken: so wird man, nach veränderten Umständen, fast eben  
 die Unbequemlichkeiten antreffen, die man in den hammerianischen  
 vom Herrn Marpurg beurtheilten Syllben findet. Die Vokalen  
*a* und *i* sind, ein jeder zweymal; darinn, und *u* mangelt ganz und  
 gar; der in der zwoten Anmerkung angeführten Unbequemlichkeit,  
 die hier ebenfalls vorhanden ist, nicht zu gedenken. Sie ist also eben  
 so wenig zu billigen, wie die hammerianischen Syllben, so sehr  
 auch ehemals Otto Gibelius noch mehr aber der berühmte Sethus  
 Calvisius sie vertheidiget, und allen andern Erfindungen so wohl,  
 als den Buchstaben, vorgezogen haben.

#### §. 218.

Wir müssen aber noch einer weit neuern Erfindung gedenken, die  
 billig verdient, in besondere Betrachtung gezogen zu werden, weil  
 sie von allen Mängeln und Unbequemlichkeiten befreyet ist, welche  
 die vorigen unbequem und unannehmlich machen. Herr Marpurg,  
 dem man die Nachricht davon zu danken hat, spricht S. 42. und 43.  
 des angeführten Buches von der Singekunst:



„Es ist unstreitig nicht unmöglich, eine vollkommene Scalam zu  
 „erdenken, und ich bin der Meynung, daß die folgende eine  
 „solche ist. Sie rühret von einem Mann her, der alles, was  
 „zum Singen besonders, und zur praktischen Musik überhaupt  
 „gehört, aus dem Grunde inne hatte, von dem berühmten  
 „seel. Kapellmeister Graun, dessen Name allein zur Empfeh-  
 „lung der Sache hinreicht. Da ich eines Tages mit demsel-  
 „ben über die in Ansehung der Singekunst unbequeme Benen-  
 „nung der Töne in eine Unterredung gerathen war: so ergriff  
 „er die Feder, und brachte, nach kurzem Bedenken folgende  
 „sieben Syllben zu Papier.

**Graunische**

Syllben	da, me, ni, po, tu, la, be,   da.
Bedeutung.	c, d, e, f, g, a, h,   c.
	ut, re, mi, fa, sol, la, si,   ut.

§. 219.

„In dieser Damenisation finden sich alle fünf Vokales a, e, i,  
 „o, u, deren richtige Aussprache im Singen nach Anleitung  
 „derselben aufs deutlichste gezeigt werden kann. Wenn sich  
 „in selbiger die Vokales am Ende der Syllben finden: so sind  
 „sie, wenn die Töne durch ein Versetzungszeichen erhöht oder  
 „erniedriget werden, in der Mitte; ein neuer Vortheil in An-  
 „sehung der Lehre von der Aussprache. Im erstern Falle wer-  
 „den die Vokales in es, und in dem letztern in as verändert,  
 „als: „

	„1. des, mes, nes, pes, tes, les, bes,   des.
Bedeutung.	cis, dis, eis, fis, gis, ais, his,   cis.
	2. das, mas, nas, pas, tas, las, bas,   das.
Bedeutung.	ces, des, es, fes, ges, as, hes,   ces.



## §. 220.

„Da einige Syllben hierunter mit d und t, und mit b und p, anfangen: so hat der Lehrmeister Gelegenheit, den Unterschied dieser weichen und harten Consonanten, worinnen besonders einige Obersachsen fehlen, seinen Schülern aufs deutlichste einzuprägen, und ihnen dadurch zur Aussprache anderer Wörter, in welchen einer oder anderer dieser Buchstaben sich findet, richtige Anleitung zum voraus zu geben. Ferner sind die beyden bequemsten Vokales a und e, in da und la, und in me und be, und also ein jeder zweymal in dieser Tonleiter vorhanden; nicht zu gedenken, daß alle versetzte Töne mit diesen Selbstlautern ausgesprochen werden. Der dritte, bequeme Selbstlauter o konnte, da man den unbequemen i und u ebenfalls einen Platz anweisen mußte, nicht mehr als einmal erscheinen. Doch daran liegt nichts. Endlich sind die Syllben sehr leicht auszusprechen, und verhindern den Schüler nicht, einen geschickten Ton in der Kehle zu bilden.“  
So weit Herr Marpurg.

## §. 221.

Wenn wir also, wie es allerdings nothwendig zu seyn scheint, Syllben haben sollen: so sieht man ganz deutlich, daß diese Graunischen Syllben wohl die besten sind, die jemals erfunden werden können. Mit Recht muß man wünschen, sie mögten den allgemeinen Beyfall der Welt erhalten, und insonderheit in unsern deutschen Schulen eingeführet werden. Sie sind von allen Mängeln und Unbequemlichkeiten frey, die man mit Recht an allen andern bekannten Arten von dergleichen Syllben zu tadeln Ursache hat; insonderheit würden sie, wenn das alte eingewurzelte Vorurtheil nicht die Augen mancher Sangmeister in Italien und Deutschland verblendete, das Singen ungemein erleichtern; wenn hingegen die alte Solmisation die Schüler in Schwierigkeiten verwickelt, die sie bis in ihr hohes Alter kaum aufzulösen vermögend sind.



## §. 222.

Wenn wir endlich die Verdienste des Guido von Arezzo (denn so hieß er von seiner Vaterstadt) erwägen, und zugleich den verwirrten oder verfallenen Zustand der Musik seiner Zeiten betrachten: so müssen wir frey gestehen, daß er das beste Mittel erwählte, der Musik aufzuhelfen. Er führte die sieben Buchstaben aufs neue ein; und machte sie nothwendig, indem er sie nur auf diese Zahl einschränkte; er erweiterte das Notensystem seiner Zeit; er theilte es in Hexachorde ab, da man sich zuvor mit den Tetrachorden hatte behelfen müssen, welche wegen ihrer Zusammensetzung, wenn sie auf einander folgen, oder über einander stehen, oder auch besonders vermischt werden sollten, nicht geringe Schwierigkeiten verursachten; zumal da man schon zu unserm Guido Zeiten anfieng, mehrere Intervalle, die das Tetrachord überschritten, zu gebrauchen, auch schon Spuren oder Vor Spiegelungen der angehenden Harmonie, die erst Dunstan und dann Guido selbst erfunden haben soll, vorhanden waren, oder die Harmonie selbst schon so gut als erfunden war, und zum Theil, aber auf gewisse eingeschränkte Art, gebraucht ward.

Die Eintheilung in Tetrachorde war bey den alten Griechen, die sie zuerst bekannt gemacht, nöthig und nützlich, weil ihre Musik sehr eingeschränkt und in Vergleichung mit unserer heutigen Musik sehr unvollkommen war; die aber schon in den Zeiten eines Guido, wie wir bereits gesagt haben, zumal, da er das System erweiterte, wegen der Tonleitern der damals längst bekannten Moden oder Kirchentöne, eine andere Betrachtung erforderte. Guido erwählte also anstatt des Tetrachords das Hexachord, und dazu erfand er nach den sechs Tönen desselben sechs bequeme Syllben, eben so wie die Griechen vor ihm zu den vier Tönen ihres Tetrachords vier Syllben gehabt hatten. Inzwischen behielt er die sieben ersten Buchstaben des Alphabets, indem er gar wohl erkannte, daß derselben nach den sieben Haupttönen einer Octave nicht mehrere auch nicht weniger nöthig waren; denn in den höhern oder tiefern Octaven wurden sie



nur wiederholet: es war also, um die Töne derselben anzuzeigen, nichts weiter nöthig, als sie nur zu wiederholen. Im übrigen thaten die Syllben des Guido auch in Ansehung des Gebrauchs der Moden gute Dienste, weil man die Singeschüler so gleich dazu gewöhnte, den darinn so nöthigen großen halben Ton durch mi fa richtig singen zu lernen, u. s. w. Diese Verdienste des Guido um die damalige Musik verband er mit einer guten Einsicht in die Theorie der alten Musik und zugleich mit der Ausübung der damals neuern Musik; indem er nach damaliger Art auch ein guter Componist soll gewesen seyn; ja er soll so gar einen guten Anfang mit der aus vier oder mehr Stimmen bestehenden Harmonie gemacht haben. Wie diese Harmonie aber beschaffen gewesen seyn mag, davon kann man keine zuverlässige Nachricht finden. — Aber sein Verdienst hat in den neuern Zeiten sehr abgenommen. Seine Solmisation ist nur noch in Italien, Spanien, Portugall und hie und da in einigen gegen Italien gränzenden Gegenden Deutschlands gebräuchlich, wo man aber, wenigstens meistens, die Syllbe ut in do verändert hat. In Frankreich bestehet sie zwar noch, aber mit dem Zusage der Syllbe si, und in den Niederlanden, auch in Niederdeutschland und in den nördlichen Reichen, hat sie sich fast überall verloren; außer daß man noch in einigen Gegenden Spuren der sieben Syllben, die in Frankreich üblich sind, oder auch der Bobisation findet. — Zu wünschen wäre es, wenn man des seel. Grauns Damenisation, wie sie Herr Marpurg nennet, in den Singeschulen einführen könnte. Aber — die Gewohnheit ist die andere Natur: man kann sich selten davon losreißen. — Wer hiernächst mehrere und umständlichere Erläuterung dieser Materie verlangt, der kann sie beym Vater Mersenne, Kircher, Otto Gibelius, Sethus Calvisius, Prinz, Walther, Rousseau und zwar bey diesem letztern in den Artikeln Gamme, Solfier und Muance, wie auch in vielen andern Schriften finden.